



Институт гуманитарных наук и искусств
Кафедра зарубежной литературы

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА: контекстуальные и интертекстуальные связи

Материалы 7-й ежегодной всероссийской студенческой научно-практической конференции студентов, магистрантов и аспирантов.

В сборнике представлены материалы 7-й ежегодной всероссийской научно-практической конференции студентов, магистрантов и аспирантов «Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи», состоявшейся в Екатеринбурге 19 ноября 2014 года. Научные темы сгруппированы на основании общности теоретической (а не историко-литературной) проблематики. Материалы конференции публикуются в электронном виде и авторской редакции.

© Екатеринбург, УрФУ, 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ	3
Ловцова О. В. ИГРОВЫЕ СТРАТЕГИИ В ПЬЕСЕ МАРКА РАВЕНХИЛЛА «БАССЕЙН (БЕЗ ВОДЫ)»	3
Просвирикова М. С. НАРРАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ «ВНЕТЕЛЕСНОГО» ОПЫТА В РОМАНЕ И. БЭНКСА «МОСТ»	7
Сатовская С. Н. ТРАНСФОРМАЦИЯ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА И «НЕМЕЦКОГО» КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО КОНТЕКСТА В ПОВЕСТИ ГЮНТЕРА ГРАССА «ВСТРЕЧА В ТЕЛЬГЕ»	11
Стедьмахова А. Ю. ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В ПОВЕСТИ ДЖ. ФАУЛЗА «БАШНЯ ИЗ ЧЁРНОГО ДЕРЕВА»	13
Харламова С. А. ПОЭТИКА СБОРНИКА РАССКАЗОВ МАЙКЛА ДЖИРИ «THE CONSUMER AND OTHER STORIES» («ПОТРЕБИТЕЛЬ И ДРУГИЕ ИСТОРИИ»)	16
СЕКЦИЯ 1. ПРОБЛЕМЫ КЛАССИЧЕСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ: АВТОР, ГЕРОЙ, СИСТЕМА ОБРАЗОВ, ЖАНР, ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МЕТОДЫ И ПРИЁМЫ	21
Шилкова М. В. ОСНОВНЫЕ ЖАНРЫ ПОЭЗИИ ПЕРЕФАЭЛИТОВ	21
Ильина С. С. ЖАНРОВАЯ ПРИРОДА РОМАНА ДЖ. К. ДЖЕРОМА «КАК МЫ ПИСАЛИ РОМАН»	26
Косыч Е. А. ФУНКЦИИ ИНТРИГИ В ПЬЕСЕ Ф. ДЮРЕНМАТТА «ФИЗИКИ»	29
Ангеловская М. В. ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЕ УСТНОГО И ПИСЬМЕННОГО НАЧАЛ В РОМАНЕ ЭЛИЗАБЕТ ГАСКЕЛЛ «ЛЮБОВНИКИ СИЛЬВИИ»	32
Кувашова Ю. Ю. ОБРАЗ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ В ДРЕВНЕАНГЛИЙСКИХ ПОЭМАХ «ЛЕГЕНДА О СВЯТОМ АНДРЕЕ» И «МОРЕСТРАННИК»	35
Кудряшова И. А. ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ТЕХНИК В АМЕРИКАНСКОМ ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ РОМАНЕ В КОНТЕКСТЕ ПОИСКОВ ГЕНДЕРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА М.КАННИНГЕМА «ПЛОТЬ И КРОВЬ»)	39
СЕКЦИЯ 2. МИФОПОЭТИКА, СПАЦИОПОЭТИКА; НАЦИОНАЛЬНАЯ И СОЦИАЛЬНАЯ КАРТИНЫ МИРА В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ; ДИАЛОГ В ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ.....	46
Бабкина М. И. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНАЯ СИМВОЛИКА «ИСТИННОГО» И «ЛОЖНОГО» В РОМАНЕ О. ХАКСЛИ «ПОСЛЕ МНОГИХ ЛЕТ УМИРАЕТ ЛЕБЕДЬ» (1939)	46
Зелькина П. А. РЕФЛЕКСИЯ МИФА О ЖЕНСКОЙ СУДЬБЕ В РОМАНЕ Ф. САГАН „ЗДРАВСТВУЙ, ГРУСТЬ“	51
Чичкина М. В. ЭКФРАСИС В ПОВЕСТИ Г. ФЛОБЕРА «ПРОСТАЯ ДУША»: К ВОПРОСУ О РЕКОНСТРУКЦИИ ЕВАНГЕЛЬСКОГО ПОДТЕКСТА.....	55
Калистратова М.А. «ШОТЛАНДСКИЙ ПЕРЕКРЁСТОК»: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР РОМАНОВ И.БЭНКСА КАК ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО САМОСОЗНАНИЯ	58
Румянцев К. М. ШЕКСПИР В ТВОРЧЕСТВЕ М. АНДЕРСОНА	62
Куликов Ю. А. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МИФОЛОГИЧЕСКИХ СУЩЕСТВ И ЛЮДЕЙ В ЦИКЛЕ РАССКАЗОВ "ПЕГАНА" ЭДВАРДА ДАНСЕЙНИ .	65
Алексеев И. А. ОБРАЗ БАБОЧКИ-МОТЫЛЬКА В СТИХОТВОРЕНИЯ ЛИБО И И. А. БРОДСКОГО: СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ.....	70
СЕКЦИЯ 3. ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОНЦЕПЦИЙ И ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	77
Сычкина О.П. МОТИВ УБИЙСТВА МОРСКОЙ ПТИЦЫ В ПОВЕСТИ АННИКИ И ПЕРА ТОР «МАЯК И ЗВЁЗДЫ»	77
Рычкова М.А. ОБРАЗ СМИ В РОМАНЕ СЕБАСТЬЯНА ФОЛКСА «НЕДЕЛЯ В ДЕКАБРЕ»	79
Пушкина М.С. СИМВОЛИКА ЧИСЛА В НОВЕЛЛИСТИКЕ СТЕФАНА ЦВЕЙГА (НА ПРИМЕРЕ НОВЕЛЛ «ПИСЬМО НЕЗНАКОМКИ» И «АМОК»).....	84
Маслакова А. В. МОТИВ УРОДСТВА В РОМАНЕ САЛМАНА РУШДИ «ПРОЩАЛЬНЫЙ ВЗДОХ МАВРА»	86
Пушкарева А.С. ПРОБЛЕМА ПРЕДАТЕЛЬСТВА В КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ «НОВОГО ПЕРИОДА» (80-Е ГОДЫ XX В.).....	91
Чекушкина Е. А. «АВТОМОБИЛЬНАЯ» ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ Э.М. РЕМАРКА	93
Урсова Е. В. СЮЖЕТ ИЗГНАНИЯ ИЗ РАЯ В РОМАНЕ Х. МЕРЛИЗ «ЛУД-ТУМАННЫЙ»	98
СЕКЦИЯ 4. ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ; ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ.....	103
Бортников В. И. ТОНАЛЬНОСТЬ ПОЭМЫ ДЖ. МИЛЬТОНА «ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ»	103
Лаврова А. А. СПОСОБЫ ПЕРЕДАЧИ ГОВОРЯЩИХ ИМЕН В ТВОРЧЕСТВЕ Ч. ДИККЕНСА	109
Хайдаршина Ю. Р. СРАВНИТЕЛЬНО-СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПЕРЕВОДОВ СКАЗКИ БЕАТРИС ПОТТЕР MRS. TIGGY-WINKLE НА РУССКИЙ ЯЗЫК	112
Алексеевская А. И. «ХОББИТ» ДЖ. Р. Р. ТОЛКИНА В ПЕРЕВОДЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ (МЕХАНИЗМЫ АДАПТАЦИИ)	117
Никифорова А. С. СТИХОТВОРЕНИЕ «МОЛИТВА ДОЖДЮ» («YAĞMUR DUASI») С. КАРАКОЧА: ПОДСТРОЧНЫЙ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПЕРЕВОД	121

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

Ловцова О. В.
Научный руководитель: Доценко Е. Г.
УрГПУ (Екатеринбург)

Игровые стратегии в пьесе Марка Равенхилла «бассейн (без воды)»

В пьесе М. Равенхилла «бассейн (без воды)» (*«pool (no water)», 2006 г.*) игра реализует себя в качестве ключевого мотива произведения и выступает ведущим принципом организации текста. Относительно модели поведения героев пьесы, игра понимается как особая, имеющая правила, упорядоченная «форма деятельности, <...> наделенная смыслом» [13; С. 26], «результат деятельностного развертывания собственного «я», хотя и осуществляющегося в форме другого «я» [5; С. 99]. Говоря о концептуальном пространстве текста, следует отметить, что игра имеет иллюзионистский характер, «автор играет всеми имеющимися в литературе повествовательными приемами и стилями» [11; С. 255], «играет сам текст <...> и читатель тоже играет, причем двояко: он играет в текст (как в игру), ищет такую форму практики, в которой бы он воспроизводился, но, чтобы практика эта не свелась к пассивному внутреннему мимезису» [4; С. 421].

Игровая стратегия реализует себя в полиреферентном плане пьесы, на уровне заголовочного комплекса. Заглавие пьесы «бассейн (без воды)» выглядит традиционным, однако банальность заголовка становится объектом лингвистической игры: необычный грамматический строй (употребление имени существительного *pool* без артикля *the*) и нестандартный графический облик заголовочного комплекса (написание наименования произведения не с заглавной, а строчной буквы, включение в заглавие скобочной конструкции), выводят название пьесы М. Равенхилла за пределы типичности, в результате чего заглавие воспринимается читателем как «спровоцированный автором событийный резонанс всеобщих связей, а сами эти связи как <...> возможность бесконечного конструирования гипотетических произведений или даже одного виртуального произведения» [9].

На создание пьесы «бассейн (без воды)» английского драматурга вдохновил фотоальбом Н. Голдин «Баллада о сексуальной зависимости», о чем пишет М. Равенхилл в статье «In at the deep end», опубликованной в газете «The Guardian»: «A book of Goldin's photographs was produced and we pored through her intimate portraits of bohemian, drug-addled, multisexual friends, of the ill and the bruised and I got the sense that — yes — here was something to get me writing. Friendship, illness, turning your life into a story or a piece of art — these were the things that leapt out of the pictures. After that, the play came pretty easily» [2]. В этой же статье кратко излагается и содержание пьесы, идейная общность которой со снимками Н. Голдин очевидна: «A group of friends, who have become very close at art college, feel huge jealousy as one of them becomes a massively successful artist. They go to stay with her and, when she is badly injured in an accident, realise they can use her as material for their next work of art» [2]. Драматург, обращаясь к фотоальбому Н. Голдин, создает вариацию на серию фотографий, главная особенность парафраза заключается в демонстрации возможности закодировать схожие сюжеты знаками языков различных видов искусств.

На уровне сюжетной организации и системы образов (точнее — ряда голосов, звучащих в пьесе) игра является доминантой в действиях и взаимоотношениях героев пьесы, в этом контексте слово *игра* актуализирует семантику, схожую с семантикой слов *притворство*, *лицемерие*, *лицедейство*. Утрата подлинности отношений героев и несерьезное (можно сказать, игровое) отношение к происходящим с ними событиям

обусловлено рядом причин, среди которых и употребление психоактивных препаратов, и замкнутость героев на самих себе, а при попытках общения с другим человеком активное использование коммуникативных шаблонов, распространенных в сфере Интернет-общения. Так, открывающие пьесу диалоги героев представляют собой пересказ содержания электронных писем, которыми обмениваются герои: «First seen in attachment. Open the attachment for a PDF of my new pool. <...> And we email her back. We're coming, we're coming, we're all coming» [1; С 4]. Коммуникация в сетевом пространстве допускает отказ от проявления искренних эмоций, однако модель сетевого общения молодые персонажи переносят в реальность. Группа художников имитирует дружеское расположение по отношению к бывшей коллеге, хотя все участники содружества испытывают зависть и обиду, поскольку, в отличие от приятельницы, не достигли успеха и не смогли занять какую-либо нишу в мире искусства: «You see you flew — yes — you reached out your wings and you flew above us. You tired and congratulations. For trying. But you thought that could last? Flying above the ground, looking down on our lives un the city below?» [1; С.11].

О склонности к игре можно говорить и относительно главной героини пьесы, исполнившей роль материала для произведения искусства. Действия девушки у бассейна в первых сценах схожи с перформансом, с такими отличительными для этой формы изобразительного искусства чертами, как «преодоление разрыва между акцией и публикой, <...> создание образа движением тела, включающее разыгрывание целых театральных мизансцен»[12]: «she's running and whooping through the darkness and she launches herself and you can just see her up in the sky, up against the sky, the arc of her body through the night sky up and up and up and up. She seems so high. She's flying. She's an angel» [1; С. 9]. Восприятие группой художников поведения подруги как художественной акции логично, все герои поддерживают игру в произведение искусства и его зрителей: «she arcs down and we're clapping and we're cheering» [1; С. 9]. Обращение героев с телом героини, впавшей в кому после падения в осушенный бассейн, как с марионеткой, — продолжение начатой девушкой игры. Молодые герои фотографируют тело подруги, покрытое ссадинами и гематомами, предполагая прославиться и разбогатеть от продажи откровенных снимков: «And the light was good and the potential for compositions was all there <...> And the temptation to arrange — just to move the bed... so... <...> So we wheel her into light and actually move the limbs and head — checking of course not to disrupt the tubes and drips and... science and art can work together happily» [1; С. 14].

Восприятие тела, имеющего отклонения, как объекта для художественных экспериментов освоено изобразительными и игровыми видами искусств. «Заигрывания со смертью» несут в себе печать интереса человека к процессу умирания, являют собой «длинный окольный путь к смерти, влечение к смерти» [6; С. 272] с одной стороны, и страх небытия — с другой: «The purple of the bruise. It appeals. It tempts. There is beauty here. We know, we've spent our life hunting it out and there is beauty here» [1; С.14]. Искалеченное тело «в силу болезненности, инвалидности или уродства отклоняется от нормы и вызывает [у зрителя] своеобразное «аморальное» прельщение, беспокойство или страх» [10; С. 155]. Выбор человеческого тела в качестве материала для создания произведения искусства не только отражает сложное переплетение в психике двух фундаментальных инстинктов — жизни и смерти, но и демонстрирует связь между телесностью и игровыми видами искусств.

Постепенно компания молодых людей увлекается игрой в творцов произведения искусства, и от фантазий об успешной карьере: «we are already thinking interviews — exhibition — catalogue — sale» [1; С. 14], переходят к их реализации. Новым этапом игры в успешный творческий коллектив становится погружение в быт богатой прославившейся подруги. Молодые люди селятся в доме художницы, пользуются благами, кото-

рые были доступны ей, копируют ее распорядок дня, воображают себя хозяевами на ее территории, словно играют в ее жизнь: «Her home is our home, our studio. And in the morning the sun rise on us and at nights the sprinklers bless the lawn and we are feed and attended to by her staff. And my body — during that time my body starts to rise and tauten as the trainer comes at six and we run though the suburbs to that gym and in the afternoon I swim fifty lengths in the pool. <...> And in time — the right dialer, the right agent, the right publicist — this will be an important series of images». [1; С. 15]. Периодически нарратор задумывается, не аморальны ли совершенные поступки, опасается, что подруга не одобрит идею создания серии фотографий по мотивам истории ее болезни, но всякий раз убеждает себя в том, что «в этом не было ничего плохого» [1; С. 15]. Эти размышления также являются неотъемлемой частью игры, они становятся катализатором действий героев, поскольку «существует риск, что игра может «пойти» или «не пойти», что удача может всегда сопутствовать игроку или уходить и возвращаться, что и составляет всю привлекательность игры» [7; С. 151].

Вопреки опасениям нарратора, героиня постепенно выздоравливает и выясняется, что она комфортно себя чувствует в роли арт-объекта, который можно удачно продать, и даже готова подыгрывать группе художников, позировать для новых снимков и обсуждать презентацию проекта, «молодые герои М. Равенхилла могли бы быть названы жертвами потребительской психологии, но и само поколение, и его восприятие себя и мира чрезвычайно пассивны: они сами превращают себя даже не в покупателей, а в покупки. <...> Это кукольное поколение, хотя и играющее совсем не в куклы» [8; С. 33], представители которого «выступают как часть общей системы, где все продается» [8; С. 33]. Более того, в творческом эксперименте героиня постепенно занимает роль режиссера, требуя от друзей выполнения указаний по осуществлению арт-проекта. В этот момент игра, в которую художники вовлекли пострадавшую в бассейне приятельницу, меняет правила, и группа художников становится лишь инструментом для подготовки задуманной серии фотографий и их выставки: «Bring the camera. <...> She pulled up the gown to show the wounds, the stiches, the bone almost sticking through the blue flesh. <...> “You stand over there. Here — get the drip in the frame beside the cuts on the hand”. And we carry out her commands» [1; С. 21].

И все же главная героиня, на протяжении всей пьесы игравшая роль материала для фотографий, оказывается более искренней, чем группа художников, и ее решение продолжить работу над серией снимков не является показателем беспомощности, скорее «жесты обнажения все больше напоминают цирковую клоунаду — близкую к смертельной опасности, но подтверждающую наличие сил, превышающих просто «голое» существование» [14; С. 245]. Монолог героини об обретении духовной силы и желании прожить «настоящую» жизнь после всего случившегося выглядит подчеркнуто декларативным и театральным, что позволяет допустить, что эта сцена — заранее подготовленный спектакль, а разрыв отношений с группой художников — показатель того, что игра в успешно продающийся арт-объект оказалась для героини травмирующей: «You are small people. You have always been small people. Ever since the day. There are small people and there are big people. And I am a big person and you are not. Yes? Yes? Yes? <...> I have talent. I have vision. I am blessed. You are not. <...> I am the only one of you strong enough ever to really live and nothing you can do will ever destroy me» [1; С. 29].

Игровая стратегия проявляется и в особенностях структурирования «ткани» пьесы. Пьеса «бассейн (без воды)» является образцом «театра речи», «театра голосов», где «минималистические мотивы голоса, тела, пространства и протяженности как бы отрицают обычную иллюзорную магию театра, однако затем, уже из этой нулевой точки, они начинают порождать совершенно новый вид театральности» [10; 201]. Театрализации подвергается слово, рассказ, процесс говорения, именно поэтому справедливо

употреблять по отношению к тексту пьесы такие дефиниции, как нарратор и наррация, хотя в силу родовых признаков, драматическому произведению эти явления должны быть чужды. Особого внимания заслуживает фигура нарратора, одновременно присутствующая и отсутствующая в тексте, нарратор представлен не как конкретное лицо, а как некое повествующее начало. Дискурс нарратора не имеет линейной логики развертывания, атрибуция драматического высказывания заменена рядом неперсонифицированных голосов, «М. Равенхилл часто использует восклицания, повторы, эллиптические конструкции, т.е. элементы, которые могут быть определены и как хоровые, и как монологические эпизоды рассказа» [3; С. 105], процесс повествования может быть как коллективным, так и приписан каждому из героев пьесы М. Равенхилла в отдельности. В ситуации отсутствия ответственного за рассказ героя, проблема ответственности за представленные в рассказе события и за объективность их изложения снимается, как снимается и вопрос о личной и коллективной вине перед пострадавшей героиней этого рассказа, «ненадежность нарраторов у Равенхилла является <...> каким-то подобием самозащиты: юные герои и герои постарше не отвечают ни за зло мира, ни за свои поступки, ни даже за свой рассказ» [8; С. 33].

Драматическое действие не продемонстрировано в «бассейн (без воды)», а заменено рассказом о нем, такая структура пьесы производит впечатление текста, самого творящего себя, замкнутого на самом себе. Кроме того, благодаря особой, нетипичной для пьесы, структуре, создается эффект двух сценических площадок, на одной из которых осуществляется наррация, а на другой — воплощение событий, ставших объектом наррации. Текст «бассейн (без воды)» представляет собой одну из тех переходных форм, «которые обычно следуют за тем, что обычно называют «кризисом драмы», и «должны пониматься как игровые способы «эпизации» [10; С. 47], гибридность формы произведения, состоящая в размытости границ между эпосом и драмой, наррацией и действием — не что иное, как игра и с конструированием текста, и с его читателем.

Игра в пьесе «бассейн (без воды)» — явление многоаспектное. Обращение к игровым стратегиям при организации структуры пьесы позволяет продемонстрировать широкий спектр возможностей моделирования текстовой реальности. Игра, в которую вовлечены герои внутри этой реальности, обнажает хрупкость, неустойчивость самих же героев, игра не способствует самопознанию и упорядочиванию структур их личностей, а уводит молодых персонажей пьесы от встречи с собой.

Список литературы:

1. Ravenhill M. Pool (no water). Citizenship / M. Ravenhill. — London: Methuen Drama, 2006. — 88 p.
2. Ravenhill M. In at the deep end. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.theguardian.com/stage/2006/sep/20/theatre1>
3. Wetzlmayr S.-A. Mark Ravenhill's «pool (no water)» and Martin Cimp's «Attempts on her life»: postmodern theory and postdramatic theatre. Diplomarbeit. Verfasserin angestrebter akademischer Grad Magistra der Philosophie (Mag.phil.) / S.-A. Wetzlmayr. — Wien, 2011. — 118 p.
4. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. М.: Прогресс, 1989. — 616 с.
5. Беляева Л. А. Игра как модель понимания и ее образовательное значение. / Л. А. Беляева // Социально-гуманитарное образование в средней и высшей школе: перспективы модернизации. Материалы VI международной научно-практической конференции 17 мая 2002 г., г. Екатеринбург, 2002. — С. 99 — 102.
6. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. — М.: Добросвет, 2000. — 387 с.

7. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики: Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова / Х.-Г. Гадамер. — М.: Прогресс, 1988. — 704 с.
8. Доценко Е. Г. «Выбывший из игры»: сочинители историй в пьесах А.П. Чехова, Г. Пинтера и М. Равенхилла / Е. Г. Доценко // Филологический класс. — 2010. — №24. — С. 29 — 33.
9. Иванюк Б. П. О текстовой относительности заглавия / Б. П. Иванюк / [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://science.rggu.ru/article.html?id=66064>
10. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман — М.: ABCdesign, 2013 г. — 308 с.
11. Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? / Ж.-Ф. Лиотар. // Современная литературная теория. Антология / Сост. И. В. Кабанова. — М.: Флинта: Наука, 2004. — 344 с.
12. Савчук В. В. Что исполняет перформанс? [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.spho.ru/library/44>
13. Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / Сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; Комментар., указатель Д. Э. Харитоновича. / Й. Хёйзинга. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 416 с.
14. Чухров К. Быть и исполнять: проект театра в философской критике искусства / Кети Чухров; [науч. ред. А. В. Маргун] / К. Чухров. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011. — 278 с. — (Эстетика и политика; Вып. 1).

Просвирикова М. С.
Научный руководитель: Маркин А. В.
УрФУ (Екатеринбург)

Нарративные стратегии репрезентации «внетелесного» опыта в романе И. Бэнкса «Мост»

Роман «Мост» (1986), по признанию современного шотландского писателя И. Бэнкса, самого автора, и по реакции читательской аудитории, можно назвать самым удачным внежанровым произведением этого писателя. «Мост» — экспериментальный, гипнагогический, галлюцинаторный роман, в котором черты реалистического повествования сплавляются с литературными исчезающими миражами, — и читателю необходимо решить, кто из нарраторов-двойников «реален», а кто — иллюзия, копирующая реальность. Перед нами многослойный роман, в котором соединяются элементы различных жанров (роман-антиутопия, эпическая поэма, фантастический роман и др). Такой литературный ход (предпринятый, напр., в романах «Осиная фабрика» (1984), «Шаги по стеклу» (1985), «Мост» (1986)) типичен для Бэнкса; работая с определёнными жанрами, автор трансформирует их характеристики и функции вопреки читательским ожиданиям и выстраивает диалог между эстетическими требованиями жанров и другими, более экспериментальными способами письма. Такая стратегия позволяет Бэнксу показать искусственность совершаемых игр с текстом и предложить читателю принять это развоплощение как естественное последствие литературного эксперимента. [2; 6]

Роман «Мост» состоит из нескольких самостоятельных линий повествования, рассказываемых от лица разных нарраторов. В основной — ненадёжный рассказчик Джон Орт, потерявший память и найденный жителями Моста, — повествует о «дивном новом мире», цивилизации Моста, частью которой он становится. Прерывает основную историю голос заурядного варвара-воина, фиксирующего своё путешествие в компа-

нии остроумной и язвительной «зверушки» по сказочной стране — некая псевдогероическая сага в духе античности; эта история далее ненавязчиво трансформируется в космический полёт героев на корабле в окружении футуристических технологий. Параллельно с этими историями разворачивается повествование эдинбургского инженера Алекса Леннокса, который попадает в автокатастрофу на реальном мосту и впадает в кому. В процессе чтения становится понятно, что архитектуру романа следует воспринимать как единственный нарратив без целостного рассказчика, поскольку варвар и Джон Орт — это альтер-эго находящегося в коме Алекса, которому снятся сюжеты историй; персонаж распадается на несколько личностей, чьи нарративы переплетаются, отражают друг друга, как в зеркале, образуя аморфное целое, скреплённое кольцевой композицией (в финале Алекс Леннокс выходит из комы). Множественность нарративов используется автором для того, чтобы, во-первых, изобразить состояние главного героя, переживающего некий экзистенциальный, «внетелесный» опыт комы, и, во-вторых, исследовать сознание современного человека, репрезентированное в образе разбитой голограммы: в каждом нарративе, как во фрагменте сознания, содержится информация об Алексе, но чёткость изображения (отражения) варьируется.

Остановимся подробнее на сюжете произведения. Повествование открывает история об Алексе, представленная в форме внутреннего монолога героя:

«В капкане. Раздавлен. Переплетен с обломками (с машиной следует сродниться)[...]мост, будь он проклят, он цвета крови; [...] видишь, как истекает кровью водитель с переломанными костями; кровью цвета моста. [...] Кроваво-красный цвет. Кроваво-красный мост. Видишь, как человек обливается кровью, как протекает машина. Красный радиатор, красная кровь. Кровь — точно красное масло. [...] Машины. Полицейские машины (бутерброды с джемом. Бутерброд с джемом. Ты джем, а машина хлеб. Вместе — бутерброд с джемом. Видишь, как человек истекает кровью. Сам виноват. Молись, чтобы никто другой не пострадал (нет, не молись, ты же атеист, помнишь, всегда сквернословил [мама: «не надо употреблять таких выражений»] [...] что ж, приятель, настал твой час, ты сочишься на розовато-серую дорогу, и в любой момент может вспыхнуть, [...] ДОЧЕГОЖЕБОЛЬНОГОСПОДИ [все в порядке, это не ругательство, так, словечко для придания эмоциональной окраски фразе, честное слово; Господь свидетель]!» [1]

Репрезентация потока сознания героя используется автором как способ изображения внутренней жизни персонажа, а также для создания образа самого произведения, материализации его текстовой ткани. Уже в первой главе идея телесной «поломки» и кровотока символизирует разлом самого текста: в монолог просачиваются дискурсы других (голос матери, безличная речь на глазгианском диалекте). В этом фрагменте условия английской грамматики разрушаются, и далее повествования ведётся на шотландском национальном языке.

Кроме того, описание опыта телесного слияния с машиной и мостом — это, в сущности, резюме сюжета произведения. Машина, как отмечает М. Коулбрук, символизирует зависимость Алекса от больничного оборудования, пока он находится в коме (тело героя встроено в аппарат и полностью зависит от механизма, поддерживающего его жизнь). [3; 112] Вероятно, в изображении героя, соединённого телесно с механизмом, можно прочитывать критическое отношение Бэнкса к техногенезированному обществу, критически зависимому от технологий.

Находясь в коме, Алекс, в образе своего двойника Джона Орра, «просыпается» в мире Моста, напоминающего герою организм. Мост представляет собой многоуровневую конструкцию, разделённую на секции, чему соответствует и строго иерархизированное политическое устройство. Секции населены представителями разных классов — живущий на верхних ярусах («элита») и нижних (рабочие). На протяжении романа мост постоянно репрезентируется писателем в телесных образах: акцентируется его способность к разрастанию в громоздкую уродливую конструкцию с бесчисленными переплетениями, отделами и элементами, механистически образующими единую систему, которая, тем ни менее, постепенно разрушает сама себя:

«Клиника Джойса находится в больничном комплексе, который горделиво возвышается над основной конструкцией и смахивает на энергично растущую опухоль [...] Его покатые ребристые красновато-коричневые вздымаются от гранитных цоколей [...] Пристройки [...] лепятся угловатыми ракушками из металла, стекла и дерева к исполинским трубам и переплетающимся балкам, все они выступают, вылезают, выпирают из первоначальных элементов моста, как нежные внутренние органы — через бесчисленные грыжевые ворота» [1].

Механизм устройства Моста, вероятно, символизирует различные сочленения внутри произведения, переплетение сюжетных линий и взаимообусловленность нарраторов. Задача каждой детали романа, как клетки в организме, поддерживать целостность всего тела текста. Эти элементы, отделы и ярусы, подчинённые единой системе, образуют органы этого тела как текста. Изображая мир Моста через метафору тела организма, Бэнкс, вероятно, акцентирует искусственность литературы, сюжетов, иллюзорных миров, живущих по правилам системы текста и системы языка; он демонстрирует, как делаются «швы» произведения, представляя текст как собираемую конструкцию. Не случайно Джон Орт так описывает Мост:

«В поперечном разрезе, в самой широкой части, он здорово смахивает на букву «А» [...] В вертикальной проекции центральная часть каждой секции — это буква «Н», поставленная на «Х»...». [1]

Кроме того, метафорическое сравнение текста с плотью, вероятно, используется Бэнксом как демонстрация принципиальной потребности сознания человека производить линейные построения. Необходимость образовывать линейный нарратив — отражённый в конструкциях человеческой речи — позволяет индивидууму структурировать мир явлений, ускользающую реальность. Кроме того, нарративность позволяет человеку формировать некую константу своего «я», стабильную индивидуальность. Интересен тот факт, что все рассказчики в романе являются мужчинами, т.е. репрезентируют маскулинный дискурс, стратегию мыслить в рамках заданных «здоровым смыслом» схем линейной последовательности и однозначности, а также необходимость в утверждении идентичности. Бэнкс показывает, как в расстроенном сознании человека, находящегося в коме, происходят эти мыслительные процессы упорядочивания, механизмы конструирования самости, результатом чего и становятся самостоятельные сюжеты-нарраторы.

Возвращаясь к образу Моста, следует сказать, что эта многоярусная конструкция соответствует принятому в данной цивилизации чёткому иерархическому социальному устройству. Так, верхние ярусы предназначены для жителей правящих классов, эксплуататоров, ведущих полубогемный образ жизни, нижние — для подчинённых, которые обязаны носить форму и выполнять предписания. Как государство мост процветает, являясь абсолютно самодостаточным образованием, которое, как организм, обеспечивает себя и своих жителей всем необходимым, исключая у них импульс к проявлению самостоятельности, формулированию вопросов или совершению попыток противостоять порядку вещей. Субъект такого псевдоутопического государства идеально встроен в тотальный уклад жизни и не может действовать независимо. Орт становится отчуждённым героем, поскольку он — единственный человек, который думает критически. Показателен его диалог с инженером Бруком о внезапном несанкционированном появлении в воздухе самолётов. Джон пытается выяснить личную точку зрения Брука на это событие, что вызывает удивление у последнего:

«Не одобряю? — (Похоже, мой вопрос озадачил Брука.) — Одобрять или не одобрять — это не мое дело. [...] я позвонил своему знакомому в "Грузоперевозки и расписание", и там никто ничего не знает об этих... самолетах. Никто ничего не санкционировал! Помни мои слова: скоро покатаются головы!

— А что, есть законы, запрещающие летать?

— Нет законов, которые разрешают. [...] нельзя допускать, чтобы люди шатались, где им вздумается, и вытворяли, что захотят, просто потому, что им так нравится, просто потому, что им это взбрело в голову. Необходимы... э-э... какие-то рамки. — Он укоризненно качает головой, глядя на меня. — Знаешь, Орт, странные у тебя иногда возникают мысли».

Брук, как типичный житель Моста и апологет его властных структур искренне считает, что нет смысла размышлять о причинах происходящего и формировать своё мнение — его, человека, который беспрекословно соблюдает закон, заботит лишь факт нарушения правил системы, идеологию которой он пропагандирует.

В попытках выяснить, по каким законам живёт государство, определить его историю появления и развития, Орт направляется в библиотеку, в которой должны находиться все своды правил и законов, однако на её месте герой обнаруживает лишь руины. Характеризуя политическое устройство Моста, П. Смерхёрст называет его «политикой без ответственности», в условиях которой общество подчиняется законам, которые не имеют письменного подтверждения, и индивидууму, таким образом, нечему противостоять. [4]

Телесная метафора в описании политического и социального устройства Моста позволяет поместить повествование в контекст социально-политической философии, где метафора политики тела как концепт политической анатомии рассматриваются как особые способы управления людьми, характерные для власти современного типа. Как и в современных индустриальных обществах, которые описывает М. Фуко («Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы» (1975), «История сексуальности: Воля к знанию» (1976)), власти захватывают тела индивидуумов, обитателей Моста, и клеймят их, принуждают к труду, заставляют участвовать в церемониях, производить знаки и т.д., т.е. «вбивают» в эти тела норму. Политический захват тела, по мнению Фуко, связан сложными двусторонними отношениями с его экономическим использованием; тело захватывается отношениями власти и господства главным образом как производительная сила. Неслучайно рабочие на нижних ярусах, обслуживающие нужды правящего класса, носят специальную одежду, населяют исключительно нижние ярусы и говорят на отдельном языке. А Джон Орт, как человек, не имеющий общего прошлого с историей Моста, и потому не встроенный в систему этих взаимоотношений, посещает сеансы психотерапии и подвергается «лечению», нормализации со стороны института медицины. Несмотря на то, что время в романе анахронично, политическую ситуацию Моста можно сопоставить с тетчеровской эпохой (как наиболее близкой ко времени написания романа; Бэнкс критиковал политику Тэтчер) с ее упором на разделение классов и статуса.

Устройство Моста — калька с современного западного общественного устройства, что также дублируется в изображении Эдинбурга, где жил до аварии Алекс. Мост, вопреки «идеальной» работы системы, изображается в романе как заражённое и больное тело. А Эдинбург предстаёт в образах умирающего «индустриального сердца», в котором артерии готовы вот-вот взорваться от избыточного потребления. [3; 39] Сопоставление с умирающим телом усиливается на фоне описания коматозного состояния Алекса, находящегося в палате, которого Орт загадочным образом может наблюдать на экране своего телевизора. Вероятно, в образе разрушающегося тела индустриального центра Бэнкс прогнозирует будущее, в котором технология заменит труд человека.

Список литературы:

1. Бэнкс, И. Мост (Пер. с англ. Г. Корчагин) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.lib.ru/INOFANT/BENKS/most.txt>
2. Colebrook, M. Bridging Fantasies: A Critical Study of the Novels of Iain Banks. A thesis submitted in fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the University of Hullby. February 2012. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://hydra.hull.ac.uk/assets/hull:6832a/content>

3. Colebrook, M. *Lanark and the Bridge: Narrating Scotland as Post-Industrial Space. The Transgressive Iain Banks: Essays on a Writer Beyond Borders. Bridging Fantasies: A Critical Study of the Novels of Iain Banks.* February 2012. 278p.

4. Smethurst, P. *The Postmodern Chronotope: Reading Space and Time in Contemporary Fiction.* Atlanta: Editions Rodopi. 2000

Сатовская С. Н.
Научный руководитель: Рабинович В. С.
УрФУ (Екатеринбург)

Трансформация автобиографического материала и «немецкого» культурно-исторического контекста в повести Гюнтера Грасса «Встреча в Тельgte»

1970-е — 80-е г.г. традиционно рассматриваются обозначается литературоведами и критиками как «зрелый» период в творчестве Гюнтера Грасса. В это время Грасс заканчивает свою пародийную повесть «Под местным наркозом» (1969), пишет романы «Из дневника улитки» (1972) и «Камбала» (1977). В 1979 году из-под его пера выходит повесть «Встреча в Тельgte», которую позднее назовут «примирающей сказкой» [Vormweg, S.11]¹, «утопией, обращенной в прошлое» [Reich-Ranicki, S.122], «сказкой о дружных поэтах» [Reich-Ranicki, S.130], «самой безобидной и добродушной из его книг» [Baumgart, S.132], в которой Грасс отошел от свойственного ему ранее эпатажа и всевозможных провокаций; одним словом — «более миролюбиво Грасс не писал никогда» [Baumgart, S.132].

Повесть «Встреча в Тельgte» представляет безусловный интерес, в частности, в контексте присутствия в ней автобиографического «следа», который сводится к аллюзиям на участие Грасса в «Группе 47» — новаторском объединении послевоенных писателей Германии и Австрии, «благословившей» его на творческую деятельность. В этом произведении Грасс уже не впервые выступает от первого лица и при этом развивает стратегию соотнесения личного и коллективного, истории и современности, возможности исторического моделирования и гипотетичности. Показательна уже экспозиция повести: «Что было завтра, то будет и вчера. Не от нашего времени те истории, кои случаются ныне. Эта вот началась более трехсот лет назад. Как и многие другие. Так уж глубоки корни всего, что происходит в Германии. О затеявшемся некогда в Тельgte я пишу теперь потому, что один мой друг, который сплотил вокруг себя коллег в сорок седьмом году нашего столетия, [Здесь, таким образом, аллюзивно соприкасаются 1647 год как год воображаемой встречи в Тельgte и 1947 год как год основания «Группы 47» — С.С.] намерен праздновать семидесятилетний юбилей; а ведь на самом деле он старше, много старше, и мы, нынешние его друзья, отнюдь не впервые седем и старимся вместе с ним» [Грасс, с.7].

В присущей Грассу манере прятать биографические «следы», здесь не названы непосредственно имена современников Грасса и явно подразумеваемые реалии его собственной судьбы, но, исходя из биографии писателя, в повести «вычитывается» знаменитая «Группа 47». Грасс с первых же строк повести устанавливает аллюзивную связь личной истории и истории немцев эпохи Тридцатилетней войны, а также немецкой истории XX столетия («В сорок седьмом году горестного столетия нашего поверх опостылевшей болтовни о мире и под непрестанный рев кровавых ристалищ прозвучал и наш давно подавляемый голос...» [Грасс, с.20]).

¹ Здесь и далее перевод Вилисовой Т.Г.

Повествовательная манера романа — документально-историческая (можно вспомнить в этой связи образ летописца Брауксея, документирующего историю Данцига в романе Грасса «Собачьи годы»). Здесь рассказывается о вымышленном событии — встрече немецких поэтов в городе Тельgte, которая тем не менее, представлена в рассказе как реальное событие времен Тридцатилетней войны («Городку Тельgte... издавна не в диковинку видеть толпы паломников, и для паломников-пиитов там сыщется местечко...» [Грасс, с.11]). Среди персонажей фигурируют Симон Дах, Грифиус, Гофмансвальдау, Шпее, Рист, Цезен и др. Поэты читают стихи, обсуждают вопросы искусства и нравственности в непринужденной атмосфере литературной вечеринки («Собрание, посвященное судьбам выхолащиваемого языка и заботам о мирных переговорах. Они будут заседать до тех пор, пока не обговорят все до последнего: и пиические радости, и горести, и беды отечества» [Грасс, с.15-16]), а после дебатов состоится ужин из традиционного немецкого супа с клецками и колбасками.

«Личные» истории здесь тесно переплетены с «публичными», и, в частности, «речи Грифиуса, на все лады возвещавшего гибель литературы и воцарение созидającego порядок разума...» [Грасс, с.32], следует прочитывать не столько как историческую аллюзию, сколько как аллюзию на современные Грассу дебаты о кризисе литературы (бурная полемика участников «Группы 47» о путях развития послевоенной литературы переносится, таким образом, в исторический колорит XVII века). Аллюзии на «грассовскую» современность здесь более чем прозрачны. Это и споры о «национальном» и «общеевропейском» в немецкой литературе (в декорациях эпохи Тридцатилетней войны «общеевропейское» — это классицизм, латынь): «Хотя мы никак не могли договориться о том, писать ли нам «немецкий» или «неметский», однако ж всякая хвала «немецкого» или «неметского» была нам по сердцу» [Грасс, с.28]; «а Рист требовал покончить...с античным хламом, со всем этим нечестивым заклинанием муз и прочим языческим непотребством» [Грасс, с.28]. Это и описание финансовых затруднений типографий, для преодоления которых предлагалось «...упорядочить в манифесте и гонорарный вопрос, установив таксу на вирши в зависимости от сословия и состояния заказчика» [Грасс, с.86]. Это и трагическое оплакивание бед Германии и оптимистическое преодоление их («Немцам вменялось в вину то, что они выдали отечество чужеземным ордам, а чужеземцам — то, что они превратили Германию в свой манеж, и теперь страну — раздробленную, утратившую...всякую добродетель и красоту — было не узнать. И только пииты...выдают еще, что именно достойно называться немецким... Они — другая, истинная Германия» [Грасс, с.61]).

Финал романа и вовсе создает прозрачную эпохальную параллель двух Германий, равно — 1640-х и 1940-х г.г.: «Сомнений больше не было. Все — даже Гергардт — стояли за то, чтобы продолжить свою литературную миссию во что бы то ни стало. Война научила их жить вопреки всему. Не только Дах, но и все остальные хотели довести начатое до конца, ... никто не хотел срывать встречу...Никто не хотел бежать оттого лишь, что реальность в очередной раз заявила о своих правах, забрызгав искусство грязью» [Грасс, с.94].

В этой проблематике постоянно ощущается присутствие Грасса-писателя и Грасса-публициста, активного общественного и политического деятеля Германии («Положение отечества нельзя было представить с большей наглядностью. ...Чертополох лежал невредимым среди земли и осколков. Смотрите, вскричал Целен, наша родина способна пережить любое падение!» [Грасс, с.108]). Время от времени Грасс аллегорически упоминает и себя самого в некоторых ситуациях и диалогах, иносказательно подражая некоторым реалии собственной судьбы и даже особенности собственного характера: «Слово Гергардту...не давали. Не получил его и я, хотя сдержаться не было мочи»

[Грасс, с.57], «И я смеялся вместе со всеми, вострил уши да подзадоривал весельчаков на скабрёз» [Грасс, с.37].

На наш взгляд, данную повесть отчасти, разумеется, очень условно можно отнести к исторической прозе. Повесть, скорее, предстаёт как грандиозная притча, отображающая сущностную автобиографическую ипостась Грасса в широком культурно-историческом контексте («Коли уж я всему был свидетель с самого начала, то и конец мне бы не хотелось упустить. Все, все на заметку!» [Грасс, с.99], «Пройдут, может, годы и годы, и еще годы, и поднакопит он <Грасс> знаний, ... и потом настанет день, и он вернется — живехоньким, невредимым на страницах печатных книг!» [Грасс, с. 97]). Символичен и конец повести, где писатель признается, что сам был на той встрече в Тельгте: «Откуда мне все это известно? Я был там, сидел среди них... Кем я был? Не Логау и не Гельнгаузенном... Но, кто бы я ни был, я знал достоверно, что бочки с вином были монастырские... Ухо мое улавливало слова и намеки... Я видел, как Шюц вышел во двор... Я знал даже то, чего никто не знал... Я был тут, сидел вместе со всеми — и вместе со всеми сложил руки для вечерней молитвы» [Грасс, с.74-75]. Впрочем — «в том веке собраться еще раз в Тельгте или где-нибудь в другом месте нам не пришлось. Я знаю, как доставало нам дальнейших встреч. Знаю, кем я тогда был. Знаю много всего» [Грасс, с.114].

В заключение хочется отметить, что вариантов репрезентации автобиографического материала у Грасса в последующих произведениях будет немало, но именно в повести «Встреча в Тельгте» автор впервые преподнес факты своей биографии как попутные «ремарки», своеобразные «заметки на полях», являющиеся, по сути, комментариями к его собственной судьбе.

Список литературы:

1. Г. Грасс. Собр.соч.в 4-х томах. Т. 4 — Харьков:Фолио, 1997. — 591 с.
2. Baumgart R. 300 Gramm wohlabgehangene Prosa // Sueddeutsche Zeitung. — 1979. — № 103(5-6, Mai)
3. Reich-Ranicki M. Unser Grass. — Deutsche Verlags-Anstalt, Muenchen, 2003. — 222 S.
4. Vormweg H. Guenter Grass. — Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek, 2002. — 182 S.

Стельмахова А. Ю.

**Научный руководитель: Седых Э. В.
РГПУ им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)**

Педагогический дискурс в повести Дж. Фаулза «Башня из чёрного дерева»

Джон Фаулз — английский постмодернист, чья писательская карьера выросла из дневниковой и преподавательской деятельности.

Составитель, редактор и издатель дневников Дж. Фаулза, Ч. Дрейзин заявляет, что все записи автора заняли около 20000 страниц, которых бы хватило на десяток крупных романов. Также Ч. Дрейзин отмечает исповедальный характер записей, т.е. от бумаги и от читателя не скрыты тайные мысли писателя.

Небезызвестный факт, что перед тем, как посвятить жизнь литературному творчеству, Фаулз занимался преподаванием английского языка сначала в университете города Пуатье во Франции, затем в греческой гимназии.

Поэтому можно ссылаться на биографичность творчества и существование педагогического дискурса в произведениях английского постмодерниста.

В.Г. Тимофеев в монографии «Уроки Дж. Фаулза» иллюстрирует технологию воздействия на читателя, которая предусмотрена для разных слоёв читательской аудитории: 1) для читателей-беллетристов, следящих за развитием сюжета, любовной линией; 2) подготовленных читателей, интересующихся строением текста; 3) читателей-исследователей, которые, помимо созерцания, находятся в поиске идеи и мотивов художественного произведения. Сборник повестей «Башня из чёрного дерева» (1974г.) состоит из 5 художественных произведений, объединённых пересекающимися мотивами. Постоянно поднимаемая проблема — непонимание между персонажами, являющееся отражением фундаментального непонимания между людьми. Также неоднократно обыгрывается мотив любовного треугольника, вершинами которого становятся мужчина и две женщины, между которыми ему приходится делать выбор.

В одноименной повести «Башня из чёрного дерева» повествование идёт о поездке одного успешного молодого абстракциониста и критика Дэвида Уильямса в поместье Котмине для личного знакомства с пожилым художником Генри Бресли, который имеет славу эпатажного творца, не считающегося с условностями. Естественно, что в повести о художниках называется множество имен известных живописцев. В большинстве своем это имена великих современников Бресли — Жоржа Брака, Пабло Пикассо, Хоакина Миро, Андре Дерена. И отношение к ним как к соратникам или противникам — средство характеристики их позиций в искусстве.

Вслед за наивными читателями, мы можем наблюдать за любовными треугольниками истории в Котмине как основной идеи взаимоотношений между героями, обществом в целом, нереализованных возможностях на личное счастье.

Первый и сложившийся любовный треугольник образует Генри Бресли с двумя ученицами, которые проживают с ним в Котмине, — Дианой («Мышь») и Энн («Уродкой»). Между девушками нет конкуренции в обладании вниманием художника, однако в планы Генри входит взять в законные жёны Диану, но при этом он не отказывается от интимных отношений с Энн; для троих такие отношения являются приемлемыми, однако несколько смущают гостя поместья Дэвида Уильямса.

Сам Дэвид Уильямс попадает в два намечающихся любовных треугольника: Дэвид Уильямс — его жена Бет — Диана и Дэвид Уильямс — Диана — Генри Бресли. Диана посещала выставку Дэвида Уильямса в Редферене ещё до жизни в Котмине и при появлении в Котмине известного художника демонстрирует своё отношение к его работам. Между ними возникает взаимная симпатия, происходит объяснение, но в кульминационный момент вечера у комнаты Дианы они расстаются; наутро Диана уходит в город за покупками, а Дэвид едет в Париж встречать жену.

Генри не обращает внимания на общение Дианы с гостем, зная о семейном положении Дэвида и о бывшей возможности приезда пары в поместье.

Любовные треугольники с участием Дэвида и Дианы образуются на эмоциональном уровне, а не на физической близости.

Смысловая наполненность произведения расширяется за счёт художественного и педагогического дискурсов, за которыми начинают следить подготовленные читатели.

Данные дискурсы синтезируют и образуют образы учителя, творца, ученика, которые неоднородны в своём воплощении.

В первую очередь в качестве творца перед нами возникает фигура Дэвида Уильямса, глазами которого мы видим окружающую природу, а затем и облик Котмине с множеством картин. Дэвид обращает внимание на интерьер поместья взглядом критика: «Его комната была очень просто обставлена: двуспальная кровать — неуклюжая попытка сельских мастеров имитировать ампи́р... Пахло сыростью — комнатой поль-

зовались редко, а вещи — явно с деревенских распродаж. И резким контрастом ко всему прочему — над кроватью картина Лорансен, с подписью художницы» [2, с.17].

Автор подчеркивает склонность Дэвида к логическому мышлению, к анализу, к выводам. На протяжении повествования Дэвид стремится оформить свое впечатление, сформулировать его. Наблюдая, делая выводы, Дэвид может от них отказаться, убедившись в том, что они иллюзорны.

Помимо этого, мы узнаём, что молодой художник-абстракционист признан обществом, да и сам преподаёт живопись в колледже, оценивает других художников, пишет рецензии на их работы.

В обществе Дэвид воспринимается как успешный творец и учитель с подвязанным языком и хорошими манерами.

Но в Котмине Уильямс боится быть не признанным за художника и за критика. Тем более в поместье юные девушки встречают его равнодушно, как новичка в учебном классе, предостерегают по отношению к Генри Бресли: «Просто ему надо подыгрывать. Он из тех, что лают, да не кусают» [2, с.41].

Оказавшись в поместье, Дэвид теряет свою привычную роль любимца студентов и творца, ему остаётся получать урок у Генри Бресли.

Изначально позиции Генри Бресли в качестве учителя-творца видятся непоколебимыми. Он ссылается на становление линии у Мыши под его руководством, на опыт получаемый молодыми девушками в Котмине.

Но его статус учителя становится шатким, когда у Мыши и Уродки появляется голос в повествовании, и мы узнаём, что каждая имеет художественное образование. Мышь защитила диссертацию по искусствоведению, т.е. сама уже имеет возможность учить других живописи. Уродка же показывает себя в качестве учителя и воспитателя по отношению к Генри: «Лучше я буду тут с одним Генри сражаться, чем с четырьмя десятками сорванцов» [2, с.116].

Мышь восхищается полотнами Бресли, его талантом так быстро и точно воспроизводить на бумаге объекты, фигуры, людей. Она воспринимает его как наставника: «... третишь три года, чтобы научиться правильно воспринимать живопись. Правильно писать. В результате понимаешь и умеешь еще меньше, чем раньше. Потом на твоём пути попадает такой вот нелепый старый хрыч, который пишет и понимает все не так, как надо. И это — настоящее» [2, с. 103-104]. Уродка, по мнению Дэвида Уильямса, относится к Бресли по большей части как к богатому старому любовнику: «Она (Мышь) всячески стремилась преуменьшить сексуальную сторону в отношениях со старым художником, другая (Уродка) ее значение признавала» [2, с. 108-109].

Мышь видится Бресли в качестве жены и помощницы. Она легко управляет его поведением, получая для себя всё необходимое: мастерство, красивые платья, новую мораль. Но учиться у Генри Бресли можно только глядя на его работы, усидчивость и отношение к миру. Признанный художник не будет озвучивать секрет удачного полотна.

Таким образом, женские образы в мире данного художественного произведения играют разные роли: героини могут быть вдохновительницами творчества, подмастерьями, подражателями, ценителями. Для последней роли им нужны прикладные знания и умения, и неотъемлемое постоянное чувство любви к творцу и его произведениям.

Творцу Бресли нужен уход и внимание как ребёнку, ведь он владеет только кистью, в то время как слово ему не даётся: во время работы в мастерской Генри не произносит ни слова; за ужином с Дэвидом старый художник не может вести светской беседы, объяснить свою позицию. Свои мысли он часто выражает нецензурными словами и высказываниями, носящими сексуальный характер. Рассуждая о женщинах и ис-

кусстве, он говорит: «Вот зачем женщины рядом нужны. Чувство ритма. Циклы у них и все такое. Знаешь, когда надо перестать работать. А в этой игре девять десятых от ритма зависит. Да вы и сами знаете. Вы же — художник, а? Нет?».

Мнение и картины Генри Бресли не нуждаются в комментариях со стороны творца, поскольку он одержим идеей, но восторженные отзывы наблюдателей ему необходимы. Ориентированность Бресли на изобразительное искусство и замкнутость проявляются и в месте его пребывания — Котмине, которое находится вдали от людей, но среди полей и лесов, где всегда можно чувствовать себя уединённо и изолированно.

Здесь искусство утратило свою важнейшую функцию — коммуникативную; искусство попало в башню из черного дерева, которая лишает художника возможности общения с людьми. [3]

Дэвид Уильямс, покидая Котмине, остаётся хорошим педагогом, любимцем студентов, которых он может заинтересовать своим предметом; последователем абстракционизма; критиком современного изобразительного искусства, стремящимся своими действиями обеспечить семью, а не создать что-то вечное.

Уильямс, ожидая жену в аэропорту, начинает понимать, что вся его жизнь, любовь, стремления, зарисовки к вступительной статье к альбому "Творчество Генри Бресли" — шаблон к никому не нужной картине. А реальное искусство, без иллюзий, вычурности осталось в мире Котминэ — мире искусства, где все его обитатели — фигуры, сошедшие с полотен известных художников. «Котминэ беспощадно продемонстрировало: то, с чем он родился, при нем и останется. Он был, есть и будет порядочным человеком и вечной посредственностью».

Генри открыл Дэвиду глаза на себя самого, дал ему ключ к разгадке собственного «я». «Секрет старого Генри раскрыт: он никогда не допускал никаких преград меж собственным «я» и его выражением; и проблема здесь вовсе не в том, какие цели — помимо внутренних — преследует художник, и не только в том, какую манеру письма, технику и тему он выбирает. А в том, как он это делает. Насколько полно и бесстрашно принимает вечную необходимость переделывать себя самого» [2, с. 175]

Даже в постмодернистском произведении, в котором возможно соединять разнородные явления, не получилось создать гармоничный образ творца и учителя одновременно, какая-то сторона личности непременно превосходит другую.

Список литературы:

1. Тимофеев В.Г. Уроки Джона Фаулза. — СПб, 2003. — 111 с.
2. Фаулз Дж. Башня из чёрного дерева. — М., 2010. — 448 с.
3. Авсюкевич Л.В. Символические образы в повести Джона Фаулза «Башня из черного дерева» // Проблемы жанра и стиля художественного произведения. — Владивосток, 1988. — Вып. 4. — с. 204-212.
4. Фаулз Дж. Дневники 1949-1965. — М., 2007. — 860 с.

Харламова С. А.
Научный руководитель: Ушакова О. М.
ТюмГУ (Тюмень)

Поэтика сборника рассказов Майкла Джиры «The Consumer and Other Stories» («Потребитель и другие истории»)

Автором книги «Потребитель и другие истории» («The Consumer and Other Stories») является Майкл Джира, знаменитый музыкант, бессменный лидер приобре-

тающей все большую популярность американской группы «Swans». Прежде всего он известен как создатель одного из самых культовых и самобытных проектов андеграундной сцены, но интересен Майкл Джир также как неординарная независимая личность и писатель. Его биография неоднозначна и насыщена событиями: это путешествия по Европе, наркотические опыты, израильская тюрьма, бродяжничество с хиппи, работа на заводе, путешествия автостопом по просторам США. Весь этот опыт, безусловно, отразился и в литературном творчестве музыканта.

Книга «The Consumer» была издана в 1995 году и представляет собой сборник рассказов, часть из которых написана специально для книги, другая была создана задолго до публикации и включена в отдельную главу «Various traps, some weaknesses, etc.», в русском издании это главы «Разные ловушки» и «Рассказы разных лет». Переводчиком книги на русский язык является малоизвестный широкому кругу читателей, поэт, философ и публицист Андрей Безуглов. Из-за трагического случая переводчику не было суждено закончить свою работу, тем не менее, оставшиеся рассказы были допереведены и в 2003 году русское издание «Потребителя» увидело свет. В России книга была опубликована в издательстве «Эксмо» в серии «Конец света», посвященной литературному творчеству рок-н-рольных музыкантов. В этой серии, например, также вышли переводы Джона Леннона, Боба Дилана, Фрэнка Заппы и Джима Моррисона. Хотелось бы отметить, что завершил перевод книги и выступил также ее редактором хорошо известный читателям зарубежной андеграундной литературы переводчик Максим Немцов.

Книгу «The Consumer» не рекомендуют читать слаонервным и впечатлительным людям, так как она содержит множество неприятных физиологических подробностей и описаний, зачастую носящих характер насилия. В рассказах содержатся сцены инцеста, изнасилования, физической и ментальной деградации, каннибализма. Она наполнена болью и ненавистью к себе и людям, главный герой безрезультатно пытается найти свою личность, а в большинстве рассказов ещё и избавиться от самого себя, своих мыслей, тела. Но, несмотря на сюрреалистичные, жестокие, откровенные и порой извращенные образы, чувствуется тонкое авторское восприятие действительности. Книга насыщена образными средствами и философскими рассуждениями, искренними переживаниями и эмоциями, поэтому она будет интересна людям, которым любопытны самые глубокие и тёмные уголки человеческого сознания. Пусть даже многие рассказы приводят в шок, оставляя читателя в оцепенении и с неприятным осадком чувства, будто он узнал что-то такое, что ему не следовало знать. На что эта книга уж точно никак не способна, так это оставить кого бы то ни было равнодушным.

В сборнике некоторые рассказы схожи по тематике и структуре изложения. Поэтому можно выделить несколько групп рассказов согласно представленным в них темам. Так, например, некоторые из них похожи на автобиографические зарисовки из детства и юности, другие описывают сцены насилия над детьми, а идея одного из ключевых рассказов «Потребитель, гниющая свинья» («The Consumer, rotting pig»), повествующего о физическом состоянии деградации в сложном философском ключе, звучит лейтмотивом и в других историях. В некоторых рассказах присутствуют мотивы свободного путешествия налегке, автостопом.

Но самая часто раскрываемая тема сборника — тема саморазрушения. Под этим мы понимаем и ненависть к себе, причинение себе физической боли, и насилие над другими людьми, которое также является саморазрушением, превращающим героя рассказа в кровожадное животное. Хочется отметить, что деструкция и деградация пересекаются с высказанными в тексте убеждениями рассказчика. Герой считает, что современное общество не отказалось от свойственного первобытному человеку насилия, а всего лишь завуалировало его в ещё более извращенные формы. Некоторые рассказы

раскрывают тему рабства/подчинения и доминирования, многие из них обращаются именно к социальному рабству, как сознательному подчинению обществу потребления и принятым в социуме нормам, что тоже в свою очередь является для героя способом убежать от себя и своих мыслей, так как избавляет от необходимости думать и рассуждать самостоятельно.

Одной из таких объединяющих тем является тема любви и привязанности. Описанная в своеобразном ключе, переданная разнообразными оттенками, но, в основном, тёмной палитрой. Любовь чаще всего показана через слабость, потерю своей личности, неспособность к автономному существованию, ненависть к предмету любви как раз из-за того, что он поработывает героя, защищает от внешнего мира настолько, что без него герой не выживет. Сюжеты таких рассказов тоже отличаются оригинальностью — от инцеста до ухода за престарелой маразматичной бабушкой. Но всегда в центре — женщина — сестра или жена — от которой герой зависим до высшей точки беспомощности, а порой даже и ненависти. Хотелось бы подробнее остановиться на триптихе рассказов, посвященной этой теме.

Один из самых ярких и цепляющих рассказов этого блока тем «Почему я съел свою жену» («Why I Ate My Wife»). Сюжет его прост — герой рассказа переживает смерть своей жены, которую он очень сильно любил, описывает её мёртвое, разлагающееся тело. Таким образом, в центре сюжета — смерть и каннибализм. Но чем же объясняется то, что сюжет поедания человеческой плоти раскрывает идею всепоглощающей нежной привязанности к любимому человеку?

Тем не менее, если мы проследим развитие авторской мысли по ходу текста, то мы увидим следующий ход рассуждений. Идея получает своё развитие с мысли о том, что всё органично и всё в итоге будет едино, а человек — неотъемлемая часть мира: «Everything merges eventually — everything is organic. It's impossible to distinguish one thing from another thing. When your mind is emptied of selfishness, it crumbles and dissolves in the water» [2; 35].

Далее мы видим яркие метафоры, которые говорят нам о том, что все мысли, воспоминания и образы в голове человека — это чужеродные предметы, они сравниваются с паразитами: «My memories don't belong to me. They're as unknowable as a centipede fluttering its legs in the dark corner beneath the sink» [2; 35]. То есть психологические процессы человека, выделяющие его среди органического мира, воспринимаются как нечто враждебное и чуждое: «When an image moves through my nervous system, it's with the predatory greed of an intruder. My body's laid open, transparent, defenseless» [2; 35]. Также мы наблюдаем здесь метафору, в результате которой мозг человека ассоциируется с лесом. Такие переносы очень характерны для сборника и усиливают впечатление о единстве человека и органического мира: «Memories move through the clotted and rotting forest inside my head and crush the present beneath them» [2; 35].

Герой делится воспоминаниями о своей жене: мы понимаем, насколько сильно он был к ней привязан. Это также передается, в том числе, через развернутые метафоры. В русском переводе это звучит так: «Когда моя жена и я соединяли тела в одно, я проваливался в её тело и носил ее кожу как презерватив. Она защищала меня от внешнего мира. Поскольку теперь она мертва, я знаю, что скоро буду съеден» [1; 37]. В оригинале читаем: «When my wife and I joined our bodies together, I fell into her body and wore her skin like a rubber sheath. She protected me from the outside. Because she's dead now, I'm certain to be eaten soon. I'm a skinless body, my muscles drying in the sun. I feel myself shrinking» [2; 35-36]. Здесь же мы видим и беззащитность героя, зависимость от любимой женщины и горечь утраты, что подчеркивают такие эпитеты как «невозможная похоть» («impossible lust» [2; 37]), «тщетный поцелуй» («I bend down to her for a last futile kiss» [2; 37]).

При этом, мы понимаем, что любовь показана как способ или, скажем, средство, с помощью которого можно лишиться эгоизма, в данном случае даже вплоть до потери своей собственной личности. В переводе Андрея Безуглова мы читаем: «Я люблю ее больше, чем мне нужна моя собственная личность» [1; 37], «В своей любви к ней я теряю волю к жизни» [1; 37]. Это мы видим и в следующих строках: «I used her as a process, a system through which we could blend with matter beyond our selfish thoughts. When her hand stroked my leg, when her mouth wet my skin, the arousal I experienced was the first wave of a current which would ultimately erase us both» [2; 36].

Поэтому теперь, когда любимая жена мертва, герой рассказа остается совершенно беззащитным и находит себе путь к соединению с любимой в каннибализме, — идея вновь замыкается на мысли об органическом единении: «As weeks pass, each day brings the ingestion of another piece of her essence. As the substance of her being enters me, I'm transformed into an entity beyond myself, and beyond her too. This evolution is just the first step in my own slow decomposition, as I blend with the infinite organisms that will in turn feed on me, ultimately mixing me with the atmosphere...» [2; 38]. Таким образом, в рассказе идея об органическом единении и идея о любви, в которой нет места эгоизму и которая соединяет в единое целое двух людей, — объединяются благодаря теме органического, материального соединения с любимым человеком.

В рассказе «Сопереживание» («Empathy»), герой повествует о своей привязанности к сестре. Их связывали более близкие отношения, чем родственные, и после того, как их родители об этом узнали, сестра героя их убила, а сама попала в психиатрическую больницу. Собственно в рассказе описывается её возвращение и встреча, радость воссоединения влюбленных. Три главных действующих лица рассказа — это сестра, брат и внешний враждебный к влюбленным мир, представленный пылью, жарой, солнцем, водителями и автострадой. Здесь мы также можем наблюдать мотив зависимости и слабости от любимой: «I'm an inert object, but I come alive with her touch» [2; 17]; «Ever since they'd dragged her away <...> I'd felt amputated» [2; 10]; «like they'd pulled her <...> out of my guts» [2; 10-11].

В воссоединении с сестрой герой теряет себя, хотя при этом это и единственное, что оживляет его, окрыляет и дает радость жизни. До её возвращения герой жил лишь воспоминаниями о ней. Он описывает сестру следующим образом: «то было лицо высшего, избранного существа» [1; 17], а в свою очередь себя он чувствует рядом с ней «съежившейся одномерной вырезанной фигурой» [1; 17]. Но при этом, когда герой поедает сырое мясо, и представляет, что переносит сестру в себя, возвращает её в себе, тем не менее, он сравнивает её с раковой опухолью: «planting her flesh inside my stomach so she could grow inside me and live through me, like a cancer» [2; 11-12]. Несмотря на то, что герой рассказа очень рад возвращению сестры и весь смысл его жизни заключается в этих отношениях, всё же создаваемые стилистическими средствами образы как будто бьют тревогу и указывают на их общее безумие, и фатальность, жестокость всей истории в принципе. Встреча осчастливила героя рассказа, но это счастье подобно наркотическому опьянению: «I ran down the stairs, drugged with happiness» [2; 13].

В следующих метафорах мы можем проследить особую закономерность: всех их объединяет сравнение сестры с разными животными и другими представителями фауны: «she yanked at the strands that stuck to her forehead <...> as if they were long black worms she didn't want to touch» [2; 13]; «the skin beneath the fur was a gangrenous reptilian hide» [2; 14]; «her tongue was a velvet slug... » [2; 17]; «she...guided the flow across her belly..., sealing herself inside a second crust of skin, like a nascent cocoon...» [2; 17]. Такие сравнения и переносы также добавляют штрихи к портрету безумия сестры, пусть даже в создаваемом авторе контексте складывается впечатление, что события, происходящие

с главными героями — это обычная закономерность, а ненормальный, ядовитый и враждебный мир как раз-таки мир внешний.

Кроме того, автор называет шею сестры лебединой, что может показаться положительной характеристикой: «her neck extended high and elegant, like a swan» [2; 13]. Отчасти это так, но мы знаем, что Майкл Джера назвал свою группу «Swans» в честь именно этих птиц, потому что они, с одной стороны очень красивые, а с другой, обладают отвратительным характером и буйным нравом. Мы предполагаем, что и в этом сравнении автор имел в виду, что за безобидной девичьей внешностью скрывается неконтролируемое безумие, жестокость, развращение и злость. Это также и отмечается в описании взгляда сестры, «чьи глаза столь черны и затоплены жестокостью и безжалостным умом» [1; 17].

Внешний мир за пределами тесного мирка главных героев — это всё, что находится за пределами их маленького домика. Это жаркий, пыльный, шумный, гудящий Лос-Анджелес. Создается неприятный образ душного, безликого и враждебного города. Особенно досталось солнцу, которое автор ассоциирует с ядом и мочой: «I walked away <...> out into the poison sun of Los Angeles» [2; 12]; «the haze was a thick veil of brown blood» [2; 12]; «the sun filters through the closed curtains like urine» [2; 17].

Но особое внимание в группе стилистических средств, описывающих состояние внешнего мира, привлекает метафоризация звука, так как автор сборника является в первую очередь музыкантом. Здесь же мы отмечаем, что, несмотря на то, что весь окружающий мир описывается в негативном ключе, именно звук и вибрации воспринимаются героем как напоминание о сестре до её появления, и как источник удовольствия уже после её возвращения: «The sounds of the traffic and the airplanes passing overhead beat against the walls and soak the insides of this house with pleasure» [2; 18].

Рассказ «The Caregiver», «Утешитель» в переводе Максима Немцова, повествует об уходе за престарелой бабушкой и испытываемой к ней ненависти. Дело в том, что герой рассказа несамостоятельный, зависимый человек, поэтому эта бабушка как единственное его окружение одновременно является для него и всем, и предметом ненависти. Стилистические средства снова создают портрет зависимого героя рассказа: «I heard her voice, leading me up towards her like an invisible leash» [2; 207]; «but instead, like a mannequin, controlled by her thoughts» [2; 207].

В заключение хотелось бы отметить, что поэтической особенностью этого сборника является большое количество самобытных метафор. Образность текста и шокирует и завораживает одновременно. Благодаря этому автору удается создавать в тексте свою реальность, может быть, сюрреалистичную и абсурдную, но дающую возможность заглянуть в лабиринт темной стороны человеческой души.

Роль «Потребителя» в литературе, а с особенности, его значение в изучении человеческой природы, еще предстоит оценить. С одной стороны, эти рассказы могут напоминать картины Страшного суда, встречающее при входе в церковь, с другой — это один из способов, пусть и не самых тривиальных, понять себя и свое место в окружающем мире.

Список литературы:

1. Джера М. Потребитель / Пер. с англ. А. Безуглова. — М.: Издательство Эксмо, 2003. — 263 с.
2. Gira, Michael. The Consumer and other stories. 2.13.61, Inc., 1995.

СЕКЦИЯ 1. Проблемы классического литературоведения: автор, герой, система образов, жанр, художественные методы и приёмы

Шилкова М. В.
Научный руководитель: Чернышов М. Р.
УрФУ (Екатеринбург)

Основные жанры поэзии прерафаэлитов

Братство Прерафаэлитов было создано в сентябре 1848 года. Своей задачей прерафаэлиты считали воссоздание принципов искусства, бытовавших «до Рафаэля» (Рафаэля Санти, 1483-1520), то есть искусства эпохи Кватроченто. Движение было направлено против академизма и условности произведений современной живописи, написанных под влиянием Королевской Академии художеств. Представителями Братства были художники Джон Эверетт Милле (Миллес), Уильям Холман Хант, Данте Габриэль Россетти, Джеймс Коллинсон, литературный критик Уильям Майкл Россетти, скульптор и поэт Томас Вулнер и художник, а позднее художественный критик, Фредерик Джордж Стивенс. Сильное влияние Братства на свое творчество испытали также художники Эдвард Берн-Джонс и Уильям Моррис. Совершив переворот в живописи, движение распространилось и на другие области искусства: архитектуру, декоративно-прикладное искусство, книжную графику и литературу.

Самым близким видом искусства после живописи для представителей Братства стала поэзия. Поэтов-прерафаэлитов в полном смысле этого слова было всего двое: Д. Г. Россетти и Уильям Моррис. Однако их творчество оказало большое влияние на поэтов-современников: Кристину Джорджину Россетти, Алджернона Чарльза Суинберна и Джорджа Мередита, что позволило переводчику и исследователю англоязычной поэзии Г. М. Кружкову говорить о «прерафаэлитской школе» в английской поэзии. Он также выделил основные черты, свойственные движению [Кружков, 2013]:

1. Мечтательность, задумчивость, погруженность в грезы.
2. Эстетизм, прекрасное как идеал и цель стремлений.
3. Пассеизм, тяга к мифам, преданиям и отдаленным эпохам, в частности, к средневековью, в особенности — английскому и итальянскому.
4. Эротизм.

Они черпали вдохновение в английском, немецком и исландском фольклоре, в средневековой куртуазной поэзии и эпосе (особенно их интересовали такие авторы, как Томас Мэлори, Жан Фруассар, Кретьен де Труа, а также трубадуры), в творчестве поэтов эпохи Ренессанса — Франческо Петрарки и Данте Алигьери, а также в творчестве поэтов-романтиков, которых прошлое интересовало не меньше, чем самих прерафаэлитов: Дж. Китса, Р. Браунинга, А. Теннисона, В. Скотта. Подражая средневековым и романтическим образцам, прерафаэлиты используют в своем творчестве не только те же сюжеты и мотивы, но и жанры.

Увлечшись европейским фольклором, Д. Г. Россетти и У. Моррис активно разрабатывают в своем творчестве жанры народной поэзии, главным образом, песни и баллады.

Знакомство прерафаэлитов с английскими народными балладами, вероятнее всего, произошло благодаря сборнику Т. Пёрси «Памятники старинной английской поэзии» (1765). Также Моррис и Россетти высоко оценивали «Песни шотландской границы» (1802-1803) В. Скотта и находились под сильным впечатлением от баллад «Леди из Шалотт» и «Мариана» А. Теннисона.

Жанр баллады доминирует в сборнике стихотворений У. Морриса «Защита Гвиневры» (*The Defence of Guenevere*, 1858). Д. Г. Россетти разрабатывает этот жанр в сборнике «Баллады и Сонеты» (*Ballads and Sonnets*, 1879). Баллады прерафаэлитов носят преимущественно лирический характер, они написаны на традиционные любовные сюжеты. Таковы стихотворения У. Морриса “Welland River”, “Two Red Roses Across the Moon”, “Old Love”, “The Sailing of the Sword”. В творчестве Д. Г. Россетти яркими примерами подобных баллад являются “The Blessed Damozel”, “Rose Mary”, “Sister Helen”, “The Staff and Scrip”. В то же время в поэзии прерафаэлитов можно найти и несколько баллад эпического характера, которые повествуют об исторических событиях и рассказывают о жизни французского и английского рыцарства (это, в основном, баллады У. Морриса, основанные на «Хрониках» Фруассара: “Concerning Geffrey Teste Noire”, “The Judgment of God”, а также некоторые стихотворения Д. Г. Россетти, как, например, “Troy Town”, “The King's Tragedy”, “The White Ship”). Поэты не следуют во всем за фольклорными образцами, в их произведениях традиционная балладная форма подвергается различным трансформациям.

Наиболее близко к народной балладе стихотворение У. Морриса “Welland River”. Оно рассказывает историю девушки, которую покинул возлюбленный. Она ждет от него ребенка, он же готовится к свадьбе с другой, однако искреннее чувство и ум помогают главной героине вернуть его любовь. Данный сюжет лег в основу множества народных баллад, включая “Child Waters” и “Fair Annie”. Моррис даже называет свою героиню Эллейн в честь героини баллады “Child Waters” (в разных вариантах ее зовут Burd Helen, Burd Alone или Burd Ellen). Как и в народной балладе, действие здесь развивается стремительно, без вступления и завязки, между событиями нет логической связи. Поэт также использует традиционную для баллады символику. Например, о том, что Эллейн ожидает ребенка, мы узнаем из следующих строк: «I wax both pale and green, // From gold to gold of my girdle // There is an inch between» — зеленый цвет и замечание о том, что пояс становится героине тесноват, намекают на беременность девушки. Стоит также обратить внимание на обилие постоянных эпитетов, свойственных народной поэзии: “fair Ellayne”, “fair lady”, “fair knight”, “yellow hair”, “golden hair”, “goodly street”, “good town”, “bonny pennon”, “collayne sword” и т. д. Стихотворение имеет традиционную балладную форму: оно написано четверостишиями с рифмовкой abcb, первая и третья строки заключают в себе по четыре ударения, вторая и четвертая — по три, количество неударных слогов в стопе варьируется.

В традиционной балладной форме написаны и стихотворения Д. Г. Россетти “The King's Tragedy” и “Stratton Water”. Следующие баллады из сборника У. Морриса «Защита Гвиневры»: “King Arthur's Tomb”, “Concerning Geffray Teste Noire”, “Old Love”, “The Judgment of God”, “Spell-bound”, “Riding Together”, “Near Avalon” — имеют несколько иную стихотворную форму: они написаны четырехстопным ямбом с рифмовкой abab.

Одной из характерных черт баллады является параллелизм. Например, в ранней английской народной балладе широко используется рефрен, в роли которого часто выступали междометия или названия цветов. Он не был связан с сюжетом и использовался для усиления музыкальности баллады:

There was three ladies playd at the ba,
With a hey ho and a lillie gay
There came a knight and played oer them a'.
As the primrose spreads so sweetly
The eldest was baith tall and fair,
With a hey ho and a lillie gay
But the youngest was beyond compare.
As the primrose spreads so sweetly.

(“The Cruel Brother”, i-ii)

Характерным примером прерафаэлитской баллады с рефреном можно считать “Two Red Roses Across the Moon” У. Морриса. В данном случае рефреном выступает строчка: «Two Red Roses Across the Moon». Однако, в отличие от народных баллад у Морриса рефрен вписан в контекст произведения, является элементом сюжета и от куплета к куплету меняет свое значение. Например, в первом куплете рефрен — песня, которую поет прекрасная дама:

There was a lady lived in a hall,
Large of her eyes, and slim and tall;
And ever she sung from noon to noon,
Two red roses across the moon.

(“Two Red Roses Across the Moon”, i)

В шестом куплете рефрен выступает в качестве боевого клича:

You scarce could see for the scarlet and blue,
A golden helm or a golden shoe:
So he cried, as the fight grew thick at the noon,
Two red roses across the moon!

(“Two Red Roses Across the Moon”, vi)

А в восьмом и девятом куплетах образы рефрена символизируют воссоединение влюбленных:

I trow he stopp'd when he rode again
By the hall, though draggled sore with the rain;
And his lips were pinch'd to kiss at the noon
Two red roses across the moon.

Under the may she stoop'd to the crown,
All was gold, there was nothing of brown;
And the horns blew up in the hall at noon,
Two red roses across the moon.

(“Two Red Roses Across the Moon”, viii-ix)

Балладную форму с рефреном широко использовал Д. Г. Россетти (“Trocy Town”, “Eden Bower”, “Sister Helen”).

Другой формальной вариацией народной баллады является расширение строфы. Традиционный катрен сменяет шестистишие с рифмовкой abcbdb, нечетные строки написаны четырехстопным ямбом, а четные — трехстопным. Пример из народной баллады “Lord Ingram and Chiel Wyet”:

And when he came to Chiel Wyet's castle,
He did not knock nor call,
But set his bent bow to his breast,
And lightly leaped the wall;
And ere the porter open'd the gate,
The boy was in the hall.

(“Lord Ingram and Chiel Wyet”, xiii)

Подобную форму имеют баллады “The Blessed Damozel”, “The Staff and Scip”, “The Ballad of Jan Van Hunks” Д. Г. Россетти и “Shameful Death” У. Морриса, только нечетные строки строфы также рифмуются между собой:

There were four of us about that bed;
The mass-priest knelt at the side,
I and his mother stood at the head,
Over his feet lay the bride;
We were quite sure that he was dead,

Though his eyes were open wide.

("Shameful Death", i)

Помимо баллад, прерафаэлиты широко использовали другой жанр народной поэзии — песню. Д. Г. Россетти в своем творчестве всегда пытался соединить разные виды искусства: поэзию и живопись, поэзию и музыку. Следствием этих экспериментов стало большое количество песен: "Song and Music", "The Sea Limits", "Love-Lily", "Autumn Song", "First Love Remembered", "Penumbra", "The Honeysuckle", "The Woodspurge". В сборнике У. Морриса «Защита Гвиневры» есть стихотворения, написанные в духе старинных песенных жанров — французской *chanson de toile* и английской *carol* (это родственные жанры, оба они произошли от французской каролы — песни, сопровождающей хороводный танец). *Chanson de toile* ("песня за прялкой") — жанр, возникший в XII веке на севере Франции. На сегодняшний день сохранилось около 20 произведений, написанных в этом жанре. Он представляет собой песню прекрасной дамы о своем возлюбленном, которую она поет, занимаясь традиционной женской работой: вышивает, тклет, прядет и т. д. Иногда песня включает в себя диалог между дамой и ее возлюбленным либо между дамой и ее матерью, подругой. Чаще всего *chanson de toile* пишется трех- или пятистишиями, количество строф варьируется. Строки в строфе имеют одну рифму. Каждая строфа сопровождается рефреном из одной-двух строк. Маргарет Лури считает, что *chanson de toile* лежит в основе стихотворения У. Морриса "The Tune of Seven Towers" [Lourie, 1981 — 239]. В стихотворении героиня играет на музыкальном инструменте и разговаривает со своим возлюбленным:

If any will go to it now,
He must go to it all alone,
Its gates will not open to any row
Of glittering spears—will you go alone?
"Listen!" said fair Yoland of the flowers,
"This is the tune of Seven Towers."
By my love go there now,
To fetch me my coif away,
My coif and my kirtle, with pearls arow,
Oliver, go to-day!
"Therefore," said fair Yoland of the flowers,
"This is the tune of Seven Towers."
("The Tune of Seven Towers", iv-v)

В пользу происхождения стихотворения от *chanson de toile* говорит и имя героини — Иоланда, которое встречается и в двух французских *chanson de toile*: "Bele Yolanz en ses chambres seoit" и "Bele Yolanz en chambre koie".

Также в жанре *chanson de toile* написано стихотворение Д. Г. Россетти "The Lady's Lament". В нем героиня оплакивает свою судьбу и поет о том, что ее возлюбленный больше никогда к ней не вернется. В качестве рефрена выступает первая и последняя строки семистишия, все стихотворение (состоящее из пяти строф) написано на одну рифму:

Never happy any more!
Aye, turn the saying o'er and o'er,
It says but what it said before,
And heart and life are just as sore.
The wet leaves blow aslant the floor
In the rain through the open door.
No, no more.
("The Lady's Lament", i)

Английская carol стихотворной формой напоминает chanson de toile: каждой строфе предшествует рефрен, сама строфа имеет рифмовку aaab. Однако carol в отличие от chanson de toile имеет более широкий круг тем. Изначально carol могла быть любой тематики, но позднее в ней стал разрабатываться исключительно мотив Рождества. Маргарет Лури считает, что carol легла в основу стихотворения У. Морриса "The Gilliflower of Gold". У. Моррис сохраняет рифмовку строфы, но убирает предшествующий рефрен:

A golden gilliflower to-day
I wore upon my helm alway,
And won the prize of this tourney.
Hah! hah! la belle jaune giroflee.
However well Sir Giles might sit,
His sun was weak to wither it,
Lord Miles's blood was dew on it:
Hah! hah! la belle jaune giroflee.
("The Gilliflower of Gold", i-ii)

Другими стихотворениями У. Морриса, в которых прослеживается влияние жанров *chansone de toile* и *carol*, являются "The Eve of Crecy", "The Blue Closet" и "The Wind".

Кроме жанров народной поэзии, прерафаэлиты вслед за итальянскими поэтами эпохи Возрождения активно использовали в своем творчестве жанр сонета. Больше других жанр сонета любил Д. Г. Россетти. Наиболее яркие сонеты собраны им в сборник «Дом жизни» (1870-1881). Г. В. Аникин так характеризует тематику сборника: «В сонетах поэтизируется романтическая мечта об идеальной любви, выражено преклонение перед прекрасной дамой, перед ее духовной и телесной красотой. Мечта о любви к современной Беатриче сочетается с изображением чувственной, мучительной любви к реальным женщинам — Лиззи Сиддел, Джейн Моррис, Фэнни Корнфорт. Показана душевная драма лирического героя, который разрывается между любовью к женщине и служением искусству» [Аникин, 1986 — 290]. Все сонеты кроме вступительного имеют традиционную для итальянского сонета рифмовку: abba abba cde cde (cdd ccd и другие вариации в терцетах). Рифмовка вступительного сонета ближе к английскому варианту: abba abba cdcd ee. Все сонеты написаны пятистопным ямбом.

Благодаря Д. Г. Россетти среди прерафаэлитов стал популярен жанр экфразы — стихотворения, описывающего скульптуру или картину. Россетти писал сонеты к произведениям известных художников. Таковы "For Our Lady of the Rocks, by Leonardo da Vinci", "For a Venetian Pastoral, by Giorgione", "For an Allegorical Dance of Women, by Andrea Mantegna", "For Ruggiero and Angelica, by Ingres", "For a Virgin and Child, by Hans Memmelinck", "For a Marriage of St. Catherine, by the Same", "For The Wine of Circe, by Edward Burne Jones" и другие. Д. Г. Россетти писал также сонеты и к своим собственным картинам: "Mary Magdalene at the Door of Simon the Pharisee", "Astarte Syriaca", "Pandora", "The Passover in the Holy Family" и др. Эти сонеты поэт имел обыкновение помещать на раме своих полотен. Они служили объяснением символики картины и раскрывали глубинный смысл полотна. Поэт стремился запечатлеть в сонете то чувство, которое вызывала картина в зрителе.

В творчестве У. Морриса сонетов немного. Это "Summer Dawn", "Near But Far Away", "The Doomed Ship". Они тоже написаны по итальянской схеме, как и сонеты Россетти.

Таким образом, основными жанрами поэзии прерафаэлитов являются жанры народной поэзии: баллады и песни, а также сонеты. Поэты много экспериментируют с формой и стремятся обогатить свой арсенал старинными жанрами.

Список литературы:

1. Morris W. The Defence of Guenevere / William Morris. — Garland Publishing, Inc.: New York & London, 1981 — P. 31-262.
2. Rossetti D. G. The Works of Dante Gabriel Rossetti / ed. by W. M. Rossetti. — London: Ellis, 1911. — 690 p.
3. The English and Scottish Popular Ballads by Francis James Child (1882-1898) [Electronic resource] / — Mode of access: <http://www.sacred-texts.com/neu/eng/child/> (дата обращения: 12.01.2015).
4. Lourie M. Editorial Notes // The Defence of Guenevere / William Morris. — Garland Publishing, Inc.: New York & London, 1981 — P. 31-262.
5. Аникин Г. В. Эстетика Джона Рёскина и английская литература XIX века / Г. В. Аникин. — Москва: Наука, 1986. — 323 с.
6. Кружков Г. М. Видение красоты: прерафаэлитская школа английской поэзии // Поэтический мир прерафаэлитов. Новые переводы [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.e-reading.link/bookreader.php/1033039/Poeticheskiy_mir_prerafaelitoliv.html (дата обращения: 12.01.2015).

Ильина С. С.

Научный руководитель: Кашникова И. В.

УрФУ (Екатеринбург)

Жанровая природа романа Дж. К. Джерома «Как мы писали роман»

В данной работе рассматривается композиция и жанровая природа романа Дж. К. Джерома «Как мы писали роман». Выделяются основные композиционные элементы произведения Джерома, каждый композиционный элемент анализируется с точки зрения жанровой принадлежности, в конце работы сделан вывод о жанровой природе данного произведения.

С композиционной точки зрения роман Дж. К. Джерома состоит из трех взаимосвязанных частей: комплекса вставных новелл, «внутреннего романа» и «внешнего романа».

Для начала рассмотрим комплекс вставных новелл. Так как вставные новеллы составляют основу (и по объему, и по содержательности) романа Джерома «Как мы писали роман» и являются чуть ли не его подменой, то, скорее всего, не будет ошибкой считать комплекс вставных новелл равноценным роману. В подтверждение этой мысли необходимо отметить, что роман в эпоху Возрождения начинает формироваться именно как «книга новелл» (например, «Декамерон» Дж. Боккаччо).

Комплекс вставных новелл обладает следующими особенностями:

- сюжеты вставных новелл очень разнообразны;
- количество сюжетных линий комплексе вставных новелл превышает количество самих новелл, так как, несмотря на их краткость и простоту, в некоторых новеллах присутствует несколько сюжетных линий;
- тематика комплекса новелл очень обширна.

Вставные новеллы включаются в роман по ассоциативному принципу, то есть четыре персонажа-литератора рассказывают то происшествие, которое приходит им в голову, пока они слушают друг друга. Это сближает комплекс новелл с литературой «потока сознания». Однако внутри самих новелл часто используются приемы психологизма, например, «всеведение» повествователя: герои, рассказывающие вставные но-

веллы, представлены как знающие не только события, но и мысли их героев. Можно также проследить явную тенденцию усложнения тематики и возвышения образов в новеллах: от анекдотов через сатиру к серьёзным размышлениям об эгоизме, добродетелях и пороках и далее к экзистенциальным мотивам и к образу идеала. Эта тенденция и взаимосвязанность новелл: внутри одной главы — по тематике; между главами — по восхождению образов и тем — позволяет утверждать, что они являются цельным и самостоятельным законченным циклом.

Итак, цикл вставных новелл идентичен прототипу романа — книге новелл, а также обладает особенностями, присущими философско-психологическому роману с элементами техники «потока сознания» и интеллектуальному роману.

«Внутренним романом» мы называем тот роман, который четыре литератора из романа Дж. К. Джерома «Как мы писали роман» пытаются написать.

Наиболее точно определены персонажи «внутреннего романа». Кроме того, можно сделать предположение, что неизбежным было бы описание внутренней борьбы главной героини. В самом деле, литератор вряд ли скажет: «У неё были хорошо запряжанные хорошие инстинкты» [1, с 35] — и больше ничего не добавит. Это неубедительно. Для доказательства нужно показать, пусть и редкое, но проявление хороших качеств или размышления героя, угрызания совести. Это и было бы внутренней борьбой, что сближает «внутренний роман» с психологическим. Кроме этого есть ещё одна черта, косвенно свидетельствующая о наличии психологизма во «внутреннем романе»: повествование от третьего лица наиболее вероятно в романе, так как его создатели пишут роман не о себе, а о вымышленных героях, следовательно, могли бы быть использованы приемы «всеведения». Это характерная черта приключенческого романа, в котором поведение персонажа не укладывается в рамки обыденного, и его поступки «поначалу непонятны для читателя»

Тема изменения героя под влиянием какого-либо события присуща психологическому роману и роману воспитания. Тот факт, что литераторы начинают спорить, меняется ли человек, говорит об их стремлении к реалистичности. Это свидетельствует о желании литераторов (возможно, бессознательном) создать нечто вроде бульварного или «женского» романа.

Все эти особенности говорят о том, что литераторы главным образом стремятся написать роман не для того, чтобы внести вклад в мировую литературу, а для того, чтобы вызвать интерес у большинства читателей, который был бы подтвержден коммерческой выгодой. Возможно, «внутренний роман» обладал бы чертами массовой литературы. Но наличие у персонажей «внутреннего романа» характера, а также стремление к правдоподобию (не в таких деталях, как адреса и телефоны, а в событиях, в проявлениях характера) не позволяет однозначно отнести «внутренний роман» к массовой литературе.

Таким образом, имея только рассуждения о еще не написанном романе, невозможно однозначно определить его тип, но наиболее вероятным представляется тип реалистического романа, в котором присутствуют психологически эволюционирующие герои, с приключенческими мотивами, возможно, являющийся одним из образцов массовой литературы.

«Внешний роман» является рамкой, связующей цикл новелл и «внутренний роман».

Что касается субъектной организации романа, то роман представляет собой дневник рассказчика, опубликованный через несколько лет после того, как он велся. Мотив вспоминания сближает роман Джерома с произведениями Л. Стерна и М. Пруста. Поэтому кажется, что «внешний роман» относится к литературе «потока сознания», но все-таки это не совсем верно по следующим причинам:

– персонажи-рассказчики не обезличены, не утратили характер, хотя бы потому, что сами иногда являются персонажами.

– «сознание» или «мышление» героев тоже не безлико, не абстрактно.

– Джером часто использует обращения к читателю; в отличие от романа Джерома, мир произведений «потока сознания» по отношению к читателю никак не организован.

Из этого следует, что «внешний роман» вряд ли можно однозначно классифицировать как книгу «потока сознания», хотя определенные черты литературы этого направления в нем присутствуют.

Произведения Стерна и Пруста в энциклопедии Кольера классифицируются как экспериментальные романы [4, с 387]. Это определение применимо и к «внешнему роману» Джерома, так как самой идеей его произведения является показ работы литераторов.

Многое свидетельствует о принадлежности «внешнего романа» к психологическому роману:

– роман представляет собой дневник с более поздними дополнениями автора, хотя в самом тексте романа нет чёткого временного деления, а по словам В. Е. Хализева, «весьма благоприятны для психологизма... автобиографическое (порой дневниковое) повествование от первого лица...» [3, с 79]

– в романе использовано повествование от первого лица;

– «внешний роман» сочетает в себе повествование от первого лица и «всеведение» повествования от третьего лица.

Однако психологизм во «внешнем романе» не является абсолютным. Показаны лишь разные психологические типы, а также психологические причины действий персонажей, но не дана психологическая эволюция очень многих персонажей.

Некоторыми особенностями «внешний роман» похож на автобиографический, а именно: основу романа составляет дневник рассказчика; название романа в оригинале звучит как «Novel notes», одно из значений слова notes — ‘записки’; наиболее точный, хотя и не литературный перевод названия книги — «Записки о романе». Записки являются одной из форм мемуарной литературы.

Очень похож роман Джерома в целом (как «внешний роман» с наполнением) на полифонический: в романе присутствуют «борьба и взаимное отражение сознаний и идей» — четыре рассказчика делятся друг с другом своими мыслями и приводят примеры; к роману применимо выражение Бахтина: «Голос автора романа не имеет никаких преимуществ перед голосами персонажей» [2, с 117].

Некоторые черты «внешнего романа» сближают его с «новым романом»: самая поверхностная тема романа Джерома совпадает с основной темой романа Натали Саррот «Золотые плоды», который признан хрестоматийным примером «нового» романа в европейской литературе. Эта тема — обсуждение несуществующего романа.

Исходя из всего вышесказанного, можно определить жанровую принадлежность «внешнего романа» в романе Джерома «Как мы писали роман»: экспериментальный роман, обладающий чертами «нового» романа и литературы «потока сознания», психологического и полифонического романа, а также особенностями, присущими мемуарной литературе и интеллектуальному роману.

Ввиду того, что роман Дж. К. Джерома «Как мы писали роман» состоит из трех элементов и жанровая разновидность каждого из них определяется неточно и с оговорками, однозначное определение жанровой разновидности романа Джерома представляется невозможным. Вероятно, если бы в литературоведении существовал термин «иронический роман» и он допускал бы значительные отклонения в структуре и в тематике, то роман Джерома «Как мы писали роман» подпал бы под это определение.

Список литературы:

1. Jerome J. K. Novel Notes / Джером Клапка Джером; на англ. яз. — Новосибирск : Сиб. унив. изд-во, 2007. — 251 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.
3. Хализев В. Е. Теория литературы : учебник / В. Е. Хализев. — 4-е изд., испр. и доп. — М. : Высшая школа, 2005. — 405 с.
4. Энциклопедия Кольера [Электрон. ресурс]. — Режим доступа: <http://www.slovopedia.com/14/208/1018642.html>. (дата обращения: 27.04.2010)

Косыч Е. А.
Научный руководитель: Назарова Л. А.
УрФУ (Екатеринбург)

Функции интриги в пьесе Ф. Дюрренматта «Физики»

Имя Фридриха Дюрренматта (1921-1990) известно не только в родной Швейцарии. Во всем мире он знаменит и как писатель, и как публицист, и как художник-график. Собственно в литературном творчестве автор отдал дань и эпическим (романы, повести, рассказы), и драматическим произведениям. В частности, хорошо известны его пьесы «Ромул Великий», «Визит старой дамы» и «Физики». Серьезная философская проблематика и размышления о судьбах мира и человечества сочетаются в них с пародией, парадоксальностью и гротеском. Сам драматург неоднократно подчеркивал комическое начало своих пьес, реализуемое в первую очередь через сюжетные перипетии. В данной статье нами будут рассмотрены основные функции интриги в пьесе Ф. Дюрренматта «Физики».

Рассматриваемое нами произведение швейцарский писатель создает в 1961 году, будучи уже именитым драматургом. В комментариях В. Д. Седельника к пьесе отмечено, что это «одна из наиболее удачных, классически строгих и ясных в своих очертаниях пьес Дюрренматта, с четко прописанной фабулой, ограниченным числом действующих лиц, стремительным нарастанием драматического напряжения и неожиданным ... финалом» [1, 531]. С ним согласно большинство исследователей, справедливо, на наш взгляд, называющих именно эту пьесу одной из самых совершенных в его творчестве, видя в ней своеобразную квинтэссенцию его художественного наследия. В ней писатель остается верен своим принципам, задействуя практически все художественные приемы, которые он использовал ранее.

Жанр пьесы определен самим автором в предисловии к ней — комедия, «пародия на трагедию». По мнению самого известного в России исследователя творчества Дюрренматта Н. С. Павловой, «Физики» — одна из самых мрачных комедий автора, который сознательно отвергал трагедию, полагая, что только комическое, гротескное изображение мира способно адекватно передать его суть [5, 323]. Только комедия является единственным жанром, способным «передать облик утратившего конкретность мира», в котором «нивелированы добро и зло» и «как будто бы нет виноватых» [5, 306].

Авантюрный характер пьесы, ее динамичный сюжет, многочисленные комедийные элементы позволяют говорить о присутствии в «Физиках» элементов интриги. Данная литературная категория до настоящего времени остается одним из широко используемых, но мало изученных феноменов. «Литературная энциклопедия терминов и понятий» дает следующую дефиницию интересующему нас предмету: интрига —

«сложная совокупность острых *сюжетных ходов*, нарушающих логически обоснованное, мерное течение действия. В зависимости от жанра произведения, это могут быть неожиданные *события*, необычайные *ситуации*, пространственно-временные *смещения*, новые, *таинственные персонажи*, которые круто меняют судьбы остальных героев» (курсив мой. — Е.К.) [4, 311]. Данное определение является достаточно общим, тем более что на протяжении всего историко-литературного процесса понимание рассматриваемой нами категории наполнялось разным содержанием. Попытаемся кратко проследить эволюцию интриги и выявить ее отличительные черты, чтобы точнее определиться с тем, на какие именно традиции функционирования интриги в комедии опирался Дюрренматт.

Классики отечественного литературоведения О.М. Фрейденберг и М.М. Бахтин выдвигают тезис о том, что история интриги начинается в эллинистический период развития литературы. Как случайность, элемент неожиданности интрига появляется в древнегреческих трагедиях, но ее расцвет, по мнению О.М. Фрейденберг, приходится на античные комедии Плавта, действие которых строится на обмане, разыгрывании персонажей. «Интрига паллиаты почти всегда раскрывается в виде фокуса», который «состоит из трех элементов: он показывает некую подлинность, затем дает ее замену чем-то мнимым, а потом обязательно раскрывает первоначально подлинное лицо вещи или поступка» [6, *эл. ресурс*].

Игра настоящего и мнимого, развивает свою мысль исследовательница, порождает несколько специфических черт, которые характеризуют жанр комедии плаща. Ими являются «*органическая внутренняя неразбериха*», повторяющиеся *мотивы* (мотив раздвоения), ситуации и *амплуа* героев (обманщика и хвастуна), а также *активность персонажей*, проявление ими инициативы» (курсив мой. — Е.К.). Данные сюжетные компоненты становятся устойчивыми литературными клише, а также становятся прищипкой всей европейской комедийной традиции, начиная от средневековых фарсов и заканчивая творчеством К. Гольдони, Ж.-Б. Мольера и П.-О. Бомарше. Главной функцией интриги, помимо развлечения зрителя, становится построение и структурирование сюжета художественного произведения.

Как уже было сказано выше, авторская дефиниция жанра «Физиков» — комедия. Однако данное определение, по нашему мнению, все же не в полной мере отражает содержание этой философской драмы, судьба героев которой складывается трагично. Называя свою пьесу комедией, Фридрих Дюрренматт сознательно подчеркивает ее абсурдистский, гротескный аспект. Вместе с тем, учитывая явно выраженные трагический пафос пьесы, ее, на наш взгляд, правильней было бы назвать трагикомедией или трагифарсом. Исходя из синтетического характера пьесы, из переплетения в ней трагического и комического, можно выдвинуть гипотезу о том, что интрига в «Физиках» играет не только сюжетообразующую роль, но приобретает другие функции. Прежде чем доказать эту мысль, обратимся к сюжету произведения.

Действие пьесы происходит в гостиной сумасшедшего дома в пределах одного дня (кстати сказать, Дюрренматт строит пьесу по законам классицизма, то есть наряду с единством места и времени соблюдает и единство действия). Ее главными героями выступают три физика — Килтон, Эйслер и Мёбиус. Поначалу читателю кажется, что они по-настоящему безумны: физики примеряют на себя разные личности, разговаривают с несуществующими сущностями. В порыве безумия каждый из них убивает свою сиделку. Но на самом деле за действиями каждого стоит особая логика: Килтон и Эйслер оказываются агентами конкурирующих спецслужб и проникают в сумасшедший дом, чтобы переманить на свою сторону гения-Мёбиуса и использовать его открытия. Однако Мёбиус тоже не зря притворяется сумасшедшим: он считает, что человечество недостойно его изобретений, так как использует их лишь во зло. Поэтому Мёбиус вы-

бирает позицию невмешательства и ведет затворнический образ жизни в сумасшедшем доме. Но когда ему удастся убедить двух других физиков в своей правоте, они все узнают страшную правду: директор сумасшедшего дома Матильда фон Цанд оказывается настоящей сумасшедшей, которая крадет открытия Мёбиуса и с их помощью собирается развязать новую войну. Три физика, знающие правду и способные ей помешать, оказываются навеки заперты в сумасшедшем доме.

Итак, для создания комедийного эффекта в пьесе Дюрренматт использует известные с древнейших времен приемы интриги, о которых мы писали выше. Сюжет «Физиков» строится как *цепочка обманов и разоблачений*. Также писатель использует *пародийность* по отношению к классическим театральным законам и обыгрывает правило трех единств, отмечая, что «драма, которая разыгрывается среди сумасшедших, должна быть написана по самому строгому классическому канону» [1, 95]. Двойничество, столь часто встречающееся в античных комедиях, автор заменяет *тройничеством*. Троятся персонажи (физики, медсестры, санитары), личности главных героев (по схеме «пациент сумасшедшего дома — придуманное альтер-эго — ученый-физик в реальности»), отдельные ситуации (убийства медсестер) и даже декорации (комнаты в сумасшедшем доме). Также среди приемов мы можем упомянуть *повторяющиеся мотивы* (мотив лабиринта) и *авторскую иронию*. Персонажи пьесы *активны*, почти каждый из них имеет свою мотивацию и ведет интригу. Вследствие этого стирается разница между главными и второстепенными героями. Мы можем заключить, что Дюрренматт идет по принципу *гиперболизации*. Он предельно насыщает все художественное пространство «Физиков» комедийными приемами и пародийными преувеличениями. Все это позволяет говорить о *структурообразующей* функции интриги в произведении.

Несмотря на весь комизм пьесы, ни один из ее интригующих героев, за исключением доктора Матильды, не приходит к достижению своих целей и счастливому финалу. Трагизм судьбы персонажей можно ярче всего проиллюстрировать на примере главного героя, физика Мёбиуса. В пьесе раскрыта любовная линия с его участием, основной философский конфликт тоже связан с ним. Мёбиус — гений и гуманист, но, желая уберечь человечество и спасти жизни людей, он жертвует семьей, любимой женщиной и, в конце концов, своей собственной жизнью.

Используя приемы интриги, автор рассказывает о судьбе Мёбиуса так, что наше восприятие героя все время меняется. Дюрренматт ведет постмодернистскую игру с читателем, и его герой предстает то сумасшедшим, то гением; то расчетливым циником и убийцей своей возлюбленной, то счастливо влюбленным. Через постоянную смену амплуа проглядывает истинное лицо Мёбиуса — гениального ученого и носителя авторской философии о роли науки для человечества и об ответственности каждого человека за судьбу планеты. Данную функцию интриги мы определяем как *идейно-содержательную*, она связана с рецепцией читателя и авторским взглядом на мир.

В то же время мы не можем сказать, что идея пьесы однозначно заключается только в философии Мёбиуса, в его монологах. Критик Ю. Архипов пишет об этом: «Шутовство гениального Мебиуса при всем фрагментарном блеске его парадоксов, по сути, не дает ответа на кардинальный вопрос, поставленный пьесой: в чем и где мера и границы ответственности ученого за свое открытие, чреватое столь опасными двойственными последствиями» [2, 498]. Автор в целом не предлагает читателю ни одной устойчивой истины. В его пьесе мы видим целый карнавал идей и событий, драма «Физики» *гротескна* и насыщена парадоксами. Карнавальный антураж пьесы напрямую пересекается с идеями М. М. Бахтина о сущности карнавального смеха, в частности, с утверждением о его миросозерцательном характере. Карнавально-гротескная форма, — подчеркивает ученый, — осуществляет следующие функции: «освящает вольность вымысла, позволяет сочетать разнородное и сближать далекое, помогает освобожде-

нию от господствующей точки зрения на мир, от всякой условности, от ходячих истин, от всего обычного, привычного, общепринятого, позволяет взглянуть на мир по-новому, почувствовать относительность всего существующего и возможность совершенно иного миропорядка» [3, 62].

При этом сразу оговоримся: Дюрренматт — художник-постмодернист. Гротеск в его творчестве уже не несет в себе той освобождающей и возрождающей силы, которая была присуща ему ранее. Он сохраняет за собой право ставить под сомнение любую законченность и завершенность, любую претензию на господство в мире идей или в мире вещей. Но теряет присущую ему изначально жизнерадостность и универсальность. Гротеск в мире писателя соседствует с парадоксом.

Фридрих Дюрренматт прилагал к пьесе «21 тезис», где писал о роли случайности в жизни человека. Драматург так описывал свою концепцию: «В парадоксальном проявляется действительность. ... Тот, кто имеет дело с парадоксом, тот сталкивается с жизнью» [1, 531]. Поэтому чем логичнее поступки героев Дюрренматта, «тем сильнее их зависимость от неожиданности» [1, 531]. Весь созданный автором гротескный, сумасшедший мир служит доказательством этой идеи.

Гротеск здесь тесно переплетается с интригой, ведь он достигается за счет постоянной перемены обстоятельств, другими словами, перипетий, чередования ложного и правдивого, обмана и правды. Это помогает создать картину причудливого изменчивого мира, где нет ничего абсолютного, в том числе добра и зла. Таким образом, интрига у Дюрренматта играет не только сюжетообразующую и идейно-содержательную, но и смыслопорождающую, *миромоделирующую* функции.

Список литературы:

1. Дюрренматт Фр. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5.: Пьесы и радиопьесы: Пер. с нем. / Сост. Е. А. Кацева. — Харьков: Фолио; Москва: АО «Изд. Группа «Прогресс», 1998.
2. Архипов Ю. И. 14 тезисов к Фридриху Дюрренматту / Ю. И. Архипов // Дюрренматт Ф. Комедии. — М.: Искусство, 1969.
3. Бахтин М. М. Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — 2-е изд-е. — М.: Худож. лит., 1990.
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий. / под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. Информации по общественным наукам РАН. — М.: НПК «Интелвак», 2001.
5. Седельник В.Д., Павлова Н.С. Глава 12. Фридрих Дюрренматт / В.Д. Седельник, Н.С. Павлова // История швейцарской литературы. Т. 3. — М.: ИМЛИ РАН, 2005.
6. Фрейденберг О.М. Происхождение литературной интриги. — Режим доступа: URL: [http://freidenberg.ru/Docs/Научные-труды/Статьи/Происхождение литературной интриги](http://freidenberg.ru/Docs/Научные-труды/Статьи/Происхождение%20литературной%20интриги) (дата обращения: 23.04.2014).

Ангеловская М. В.
Научный руководитель: Турышева О. Н.
УрФУ (Екатеринбург)

Противопоставление устного и письменного начал в романе Элизабет Гаскелл «Любовники Сильвии»

В данной статье мы рассмотрели некоторые композиционные и нарратологические аспекты одного из последних романов Элизабет Гаскелл «Любовники Сильвии». В их числе — противопоставление устного и письменного начал в романе, а именно то,

как это противопоставление отражено в характерах героев и их взаимоотношениях. Действие романа происходит в конце 18 века во время англо-французских войн в английском прибрежном городке Монксхейвен, где главным промыслом является охота на китов. В Сильвию Робсон, дочь местного фермера, влюблены двое молодых людей: ее кузен Филип Хепберн и китобой Чарли Кинрейд. Сильвия благоволит Кинрейду и не обращает внимания на Филипа, пока Кинрейд не пропадает без вести. Сердце Сильвии разбито, и она обращается за поддержкой к Филипу. Вскоре она выходит за него замуж, чтобы поддержать свою семью, оказавшуюся в тяжелом положении. Но когда Кинрейд неожиданно возвращается, выясняется, что он был на войне. Его забрали вербовщики, и Филип знал об этом, но ничего не сказал Сильвии. Сильвия, возмущенная предательством Филипа, все же не может поступиться своими брачными обетами и отвергает обоих, однако в конце концов, после ряда испытаний, примиряется с Филипом перед его смертью.

Как пишет Марион Шоу, роман построен на оппозициях, которые воплощают в себе Кинрейд и Филип: море и суша, легенда и факт история, влечение и отвращение, потеря и обретение и т. д. [The Cambridge Companion, p. 86]. На наш взгляд, ключевым противостоянием оказывается противостояние устной и письменной традиций, которые обобщают, включают в себя другие противоречия. В своей статье «Storytellers in Elizabeth Gaskell's Sylvia's Lovers» Такаши Козава рассматривает отображение устной и письменной традиций в романе и особенности изображения героев, которые их воплощают [Kohzawa, электронный ресурс]. Такими героями, в частности, являются не только Филип и Кинрейд, но и сама Сильвия, а также ее отец, Дэниэл Робсон. Кинрейд, Робсон и Сильвия являются носителями устной традиции, в то время как Филип представляет письменную традицию в романе.

Кроме того, Козава также проводит параллель между устной традицией и традиционным укладом, с одной стороны, и письменной традицией и современным укладом, с другой. Разница между Кинрейдом и Филипом отражена и в их социальных позициях: Филип работает в магазине, умеет вести счета, что приближает его к новому капиталистическому обществу, в то время как Кинрейд с его профессией китобоя, моряка плотно связан с традиционным укладом. Отец Сильвии, в прошлом также китобой, чувствует находит в Кинрейде родственную душу, и вместе они рассказывают Сильвии разные истории, приключившиеся с ними. Именно в манере их рассказа и заключается, на взгляд Козавы, ключ к пониманию тех непримиримых различий, которые разделяют Филипа и Кинрейда, Филипа и Сильвию.

Козава ссылается на главу «The Storyteller» в книге Уолтера Бенджамина «Illuminations» при определении специфики манеры рассказа героев [Kohzawa, электронный ресурс; цит. по: Benjamin, 1969]. Согласно Бенджамину, основной чертой рассказчика является то, что он делится опытом посредством своего рассказа. При этом опыт не обязательно должен быть его собственным. На основе этой характеристики рассказчика Бенджамин разделяет «рассказ» и «сообщение» («story» and «information»). «Рассказ» подразумевает соединение рассказчика и слушателя посредством эмоционального вовлечения, обмена опытом и взаимообогащения. Рассказчик, как правило, не дает однозначной оценки событиям; он предоставляет слушателю возможность истолковать их самому. Ключевым элементом любого рассказа является передача опыта — от человека к человеку, от поколения к поколению. Именно в этом смысле рассказ тесно связан с традиционным укладом. «Сообщение», с другой стороны, характеризуется как раз отсутствием передачи личного опыта и конкретной, определенной точкой зрения, которую автор навязывает своему читателю. Сообщение подразумевает четкость оценки и лаконичность изложения, что ограничивает возможности передачи и восприятия. Оно ассоциируется с современным укладом.

Эти противопоставления хорошо прослеживаются в романе. В то время как Кинрейд и Дэниэл Робсон делятся историями о китобойном промысле и опасных приключениях в северных морях, Филип пытается обучить Сильвию и дает ей уроки литературы, правописания, истории и географии. Однако Сильвия проявляет поразительную неусидчивость и всем своим видом показывает, что ей скучно с кузенком. Ей неинтересны сухие факты на страницах учебников; когда Филип пытается рассказать ей своими словами, про северные моря и Гренландию, Сильвия на мгновение уделяет ему внимание. Но Филип знает лишь то, что написано в книгах, и его описание выходит сжатым и сухим. Сильвию куда больше привлекает Кинрейд с его увлекательными историями. Она познает все через опыт; ее буйная любознательная натура не может быть удовлетворена простым изложением фактов. Едва узнав о прибытии в порт китобойного судна, она тут же спешит туда, чтобы своими глазами увидеть его команду.

Сильвия безоговорочно принадлежит к устной традиции, к традиции обмена опытом, живого познания мира вокруг нее. Попытки Филипа обучить ее, как-то повлиять на нее оказываются безуспешны, потому что он и Сильвия принадлежат к разным мирам, в их общении нет соединения между рассказчиком и слушателем. Сам Филип — носитель скорее «сообщений», нежели историй. Он старается выбрать верную точку зрения, исключить тот эмоциональный элемент, которым полны рассказы Кинрейда и Робсона. В споре с Дэниэлом о правомерности деятельности вербовщиков Филип принимает нейтральную сторону: он говорит о необходимости таких мер и о том, что законы в стране существуют для блага всей нации, а не для блага индивидуумов. Однако его рациональный подход только больше раздражает Робсона, который не желает видеть общей картины, он воспринимает мир через призму своей собственной жизни и заинтересован в том, что касается лично его: «Нация там, нация здесь!.. Я человек, а ты другой человек, а где нация? <...> Я знаю о короле Георге и мистере Питте, и еще о тебе да обо мне, а нация пускай катится к чертям!» [Gaskell, 1999, p. 41. Перевод наш — М.А.]

Филип чужд такому миру непосредственного, наглядного познания; он слишком разумен и рационален, и оттого слишком скучен в представлении Сильвии, которая не понимает его и не может разделить с ним его любовь к книгам, так же, как она не может принять его любовь к ней. Он вызывает у нее отвращение, когда речь заходит о любви, хотя она тепло относится к нему, как к своему кузену. Сильвия стремится все испытать — отсюда ее тяга к Кинрейду, который является самым ярким олицетворением настоящего рассказчика в романе. Дикая, непокорная натура Сильвии похожа на море, которое она так любит, а Кинрейд теснее всего связан с морем. При этом степенный, разумный Филип, который повсюду следует за ней и неотступно добивается ее внимания, для Сильвии олицетворяет ее привязанность к суше, ее несвободу, поэтому она отвергает его.

Однако перелом в судьбе Сильвии, вызванный арестом и казнью ее отца за нарушение порядка, влечет за собой изменения в ее характере. Она вынуждена выйти замуж за Филипа, но, оказавшись в его мире, мире, где преобладает письменная традиция, она чувствует себя потерянной. Ее дух оказывается сломлен, когда она утрачивает связь со своим истинным началом, потеряв сначала Кинрейда, а затем отца. Сильвия так и не возвращается к своему прежнему состоянию. Даже примирение с Филипом, которое, казалось бы, должно символизировать слияние двух начал, не может изменить положения вещей. Судя по всему, задача примирения конфликтующих начал в романе оказывается непосильной, и герои могут лишь принять это. Единственным намеком на возможное объединение этих начал можно считать ребенка Синтии и Филипа. Этот образ слабо прорисован в романе, о будущем дочери упоминается лишь вскользь, но его можно толковать как символ некоего сосуществования двух противопоставленных миров.

Таким образом, эта оппозиция проходит красной нитью через весь сюжет, определяя поступки героев. Она является не только важным критерием характеристики главных героев и их взаимоотношений, но и ключом к пониманию авторского замысла.

Список литературы:

1. Benjamin, Walter. Illuminations / W. Benjamin : trans. Harry Zohn. — New York : Schocken, 1969. — 288 p.
2. Gaskell, Elizabeth Cleghorn. Sylvia's Lovers / E. C. Gaskell ; Ed. with an Introduction and Notes by A. Sanders. — Oxford : Oxford University Press, 1999. — 740 p.
3. The Cambridge Companion to Elizabeth Gaskell / ed. by Jill L. Matus. — Cambridge : Cambridge University Press, 2007. — 212 p.
4. Kohzawa, Takeshi. Storytellers in Elizabeth Gaskell's *Sylvia's Lovers* [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.gaskell.jp/ronshu/13/13_69-84KOHZAWA.pdf (дата обращения: 21.04.2014).

Кувашова Ю. Ю.
Научный руководитель: Кузнецова Т. С.
УрФУ (Екатеринбург)

Образ главного героя в древнеанглийских поэмах «Легенда о святом Андрее» и «Морестранник»

Героем раннесредневекового англосаксонского эпоса мы привыкли видеть воинственного и мужественного Беовульфа, волшебным мячом отсекающего голову чудовищного Гренделя, или мудрого и отважного Оффу, который, «будучи отроком уже обширной державой властил <...> мечом границы указал незыблемые землял мюрьингов, рубежи у Фифельдора»¹. О других славных героях германского эпоса повествует scop Видсид. Они всегда идеальные воины, наделены силой и храбростью в самой высокой степени, бесстрашны перед лицом смерти и неукоснительно выполняют свой героический долг, в первую очередь, долг мести, основной долг всякого члена общества².

Важную роль играет не только сила воина, но и внешние данные: «Витязь явился/ могучий в шлеме/ перед престолом,/ и молвил Беовульф/ (кольчуга искрилась –/ сеть, искусно/ сплетенная в кузнице)»³. Кроме того, герой должен проявлять мужество не столько на словах, сколько на деле. Судьбу не изменить, но она благоволит тем, кто храбр и не боится опасностей: «Судьба от смерти того спасает, кто сам бесстрашен!»⁴. Смерть для героя почетна, и он готов отдать жизнь во имя славы своего рода: «Дал я клятву,/ когда с дружиной/ всходил на ладью,/ чтобы плыть за море/ или избуду я/ ваши беды,/ или сгину/ в тугих объятьях/ рук вражьих,/ зарок мой крепок!/ добуду победу,/ или окончатся/ дни моей жизни/ в этом чертоге!»⁵. Стоит отметить также, что высоко ценится скромность героя, преданность своему господину. Так можно охарактеризовать образ эпического героя, традиционный для англосаксонской поэзии.

Однако наравне с ними появляются герои другого типа. Ими могут быть библейские персонажи и святые или скитальцы и «морестранники». Появление нового типа

¹ Смирницкая О. А. Поэтическое искусство англосаксов // Древнеанглийская поэзия. М.: Наука, 1982. с. 14.

² Стеблин-Каменский. М. И. Миф. Ленинград.: Наука, 1976. с. 58 — 81.

³ Беовульф: Эпос/ Пер. с др.-англ. В. Тихомирова. — СПб.: Издательский Дом "Азбука-классика", 2008. с. 45.

⁴ Беовульф: Эпос/ Пер. с др.-англ. В. Тихомирова. с. 57.

⁵ Беовульф: Эпос/ Пер. с др.-англ. В. Тихомирова. с. 60.

героя связано, прежде всего, с распространением христианства на территории Британских островов, которое началось примерно в VII в. и привело к возникновению новых жанров (если все-таки пользоваться этим термином) в англосаксонской литературе — религиозного эпоса и героической элегии. Рассмотрим образы главных героев на примере поэм «Легенда о святом Андрее» и «Морестранник».

Поэму «Легенда о святом Андрее» исследователи, в частности, Е.А.Мельникова¹, относят к жанру религиозного эпоса. Произведение входит в состав кодекса древнеанглийской поэзии, который получил название Верчелльской книги в честь города Верчелли, где он был обнаружен в XIX веке. Автор поэмы неизвестен. Предполагается, что им был Кюневульф, однако эта теория до сих пор подвергается сомнениям. Поэма датируется второй половиной X в.²

«Легенда о святом Андрее», или «Христианский Беовульф» — так назвал поэму Ричард Гарнетт³ — принадлежит к группе англосаксонских поэм, в которых тема христианства трактуется в духе светской героической поэзии. Главный герой произведения — святой Андрей. Однако на первый план в поэме выходит не его апостольская миссия — проповедовать Благоую Весть. Он выступает здесь как воин, верный вассал Бога — своего господина. Эта концепция теократического королевства поддерживается различными вариантами имен, которыми называют Бога: Lord, holy God, Prince of glory, victorious Lord, prince of men, benefactor of hosts, Lord of mankind, Almighty God, Guardian of the world, Father of angels, great King, holy protector of all beings, creator of angels, a firm ruler, etc. На долю Андрея выпадает одно из самых тяжелых испытаний, какое только может выдержать слуга — он отправляется в незнакомые земли, далеко от содействия и поддержки своего лорда на помощь святому Матфею. Следовательно, за основу берётся старинная христианская легенда, которая наиболее ярко отражает героико-эпические представления о мире.

Апостол Андрей был отправлен Господом в Фессалию, землю каннибалов, на помощь апостолу Матфею, которого жители этой страны схватили и намеревались съесть. Совершив длительное и опасное морское путешествие, Андрей благополучно добрался до Фессалии. Благодаря помощи Бога, ему удалось спасти Матфея, обратить в христианство непокорных фессалийцев и благополучно отплыть обратно.

Из всего жития апостола взят лишь этот эпизод, поскольку именно здесь проявляются героические качества святого. Однако, получив приказ отправиться на помощь Матфею, Андрей поначалу сомневается в своих силах: ведь ему придется столкнуться с морской стихией. Тем не менее, Господь требует повиновения. После некоторых колебаний, присущих каждому человеку, святой Андрей героически принимает этот вызов. На следующий день он устремляется на берег моря. Здесь происходит сцена, которую вслед за Д. К. Крауном стали именовать «герой на взморье»⁴. Данная формула использовалась во многих германских эпических поэмах для изображения воина и его соратников, стоящих на берегу моря, озаряемых лучами солнца, что ознаменовывало начало путешествия. Героическое поведение прослеживается и далее в диалоге Андрея и одного из гребцов, который на самом деле оказывается Господом. В латинском тексте легенды апостол ссылается на некое дело, которое требует от него путешествия в страну каннибалов. В англосаксонской версии поэмы он заявляет о своем большом желании

¹ Мельникова Е. А. Мечилира: А/с об-во в ист-ии и эпосе. М.: Мысль, 1987. — 205 с.

² Neil Ker, Catalogue of Manuscripts Containing Anglo-Saxon, Oxford, 1957.

³ Richard Garnett. English Literature, I, 27. (Ричард Гарнетт (1835 — 1906), британский филолог, писатель, автор «Английской литературы»)

⁴ «Hero on the beach» (перевод мой); Edward B. Irving. A reading of Andreas: the poem as poem [Электронный ресурс] // Anglo-Saxon England. Vol. 12 December 1983, pp 215 — 237. URL:

http://journals.cambridge.org/abstract_S0263675100003410 (дата обращения: 17.09.2014).

отплыть в Фессалию как можно скорее и вежливо просит гребцов о содействии. Далее следует детальное описание страшной бури, разыгравшейся на море.

«The path of the whale»¹, море или океан, играли важную роль в истории Британских островов, что нашло отражение и в литературе. Первоначально, водные стихии вызывали страх, поскольку считалось, что их населяют жуткие существа такие, как Грендель, например. Злые духи могут вызвать шторм, сбить корабль с курса или потопить его. Однако плавание может завершиться благополучно, если на помощь мореходам приходит Бог.

Силы темные против сил светлых — традиционный для германского эпоса конфликт — находит отражение и в религиозной поэме. Апостол Андрей, направляемый Богом, противостоял войску фессалийцев под предводительством Сатаны. Силы оказались неравны, и Андрей был взят в плен. В темнице его мучили, Дьявол пытался напугать и унижить Андрея. Но апостол был тверд и непоколебим в своей вере. Здесь речь идет уже не о конфликте физическом как о битве героя с врагом, но о противостоянии духовном. Не случайно словесный поединок Андрея и Сатаны построен в форме диалога — он не уступает по силе поединку с оружием в руках. И главным оружием здесь становится вера святого, которую не может разрушить даже дьявол-искуситель. Андрею чужды греховные мысли, он твердо знает, что выполняет свой долг перед Христом, поэтому из этой битвы он выходит победителем.

Однако этот конфликт не находит непосредственного выражения в элегиях. Здесь все внимание сосредоточено на переживаниях главного героя. Рассмотрим образ англосаксонского элегического героя на примере поэмы «Морестранник» (в некоторых переводах «Мореплаватель»). Этот литературный памятник входит в состав Эксетерской книги, его происхождение, автор и время написания неизвестны. Тем не менее, произведение является ярким примером «трансформации исконных эпических жанров»². Изменения можно проследить и на уровне субъектной организации произведения.

Морестранник, герой элегии, не называет себя по имени, и это наводит на мысль об универсальности явления, если принимать во внимание тот факт, что все люди, сыновья Адама, так или иначе, изгнанники. О его прошлом известно немного, но оно определено эпично, связано с героическим миром, «ибо нет под небом/ столь знатного человека,/ столь тороватого/ и отважного смолоду/ в деле столь доблестного/ и государем столь обласканного/ чтобы он никогда не думал/ о дальней морской дороге/ о пути, что уготован/ всевластителем человеку...»³. Однако сейчас он вынужден испытывать все тяготы путешествия по морю, которые неизменно сопровождаются трудностями борьбы со стихией, холодом, голодом и одиночеством. Лебеди, бакланы и веретенники — его единственные спутники, только их крики, а не звуки человеческого голоса, слышит он изо дня в день.

Неизвестно, добровольно ли мореплаватель отправился в изгнание. Жизнь на земле весела и беззаботна, города — прекрасны, а люди вокруг — приветливы и отзывчивы — от сознания потери этих благ еще более растет сожаление героя. Тем не менее, он понимает, что время, которое он проводит на море, не должно пройти впустую: оно дано ему для размышления. Тогда он осознает, что предназначен для жизни иной, и потеря земных благ ничтожна по сравнению с возможностью служить Богу. Время быстротечно, короли сменяют один другого на престолах, слава о героях живет не вечно, поэтому нужно думать о спасении души и жить сообразно заповедям Господа.

¹ Kemble J. M. The Poetry of the Codex Vercellensis with an English Translation. — London, 1843. с. 37.

² Смирницкая О. А. Древнеанглийская поэзия. с. 211.

³ Смирницкая О. А. Древнеанглийская поэзия. с. 67.

Итак, на первый взгляд, в изображении этого персонажа нет ничего героического. Однако в этом случае можно говорить о переориентации героических идеалов в сторону христианских. Фредерик Холтон, британский ученый, считал: есть что-то героическое в тех, кто довольно смел для того, чтобы вообще путешествовать по морю¹. И святой Андрей поначалу хотел отказаться от плавания в открытом море, несмотря на то, что от этого зависела жизнь святого Матфея.

Мореплавание — излюбленная тема в англосаксонской литературе. Море воспринимается неоднозначно: с одной стороны, как стихия опасная, непредсказуемая, связанная с приключениями и исследованиями, и, с другой стороны, как временный приют для изгнанника, навевающий мысль об одиночестве и неприкаянности.

Обращает на себя внимание и тот факт, что внутренние переживания героев согласуются с состоянием природы. Святой Андрей испытывает колебания и сомнения, страх перед неизведанной страной, населенной каннибалами и трепет перед бушующей стихией; и на море поднимается буря, вздымаются волны, трещат канаты, усиливаются ветра. Есть связь и между чувством одиночества, отчужденности и тоски морестранника и неприветливым морем: «...холод прокалывал ознобом ноги,/ ледяными оковами/мороз оковывал,/и не раз стеноло горе в сердце горячее...»; «зерна ледяные пали на пашню.../мгла все гуще,/пурга с полуночи, земь промерзает...»².

Кроме того, морестранник говорит, что он может «победной битвой/ с недругом злобесным/ подвигом в споре/ с преисподним дьяволом» заслужить «хвалу живущих»³ — хороший пример переориентации подобного рода. Здесь можно проследить параллель с «Легендой о святом Андрее», герой которой открыто вступает в борьбу с Сатаной. Христианская тема играет важную роль в обеих поэмах, образы и сюжеты религиозные тесно переплетаются с героическими, создавая особую канву произведения.

Подводя итог, можно сказать, что изменения, происходящие в культуре и сознании людей раннесредневекового англосаксонского общества, неизменно влекли за собой изменения в аллитерационной поэзии певцов. Это дало начало эволюции германского эпоса, что нашло выражение и в трансформации образа эпического героя. Под влиянием христианства он приобретает некоторые черты лирического героя, проявляя себя, главным образом, «в силе духа и чувства»⁴.

Список литературы:

1. Беовульф: Эпос/ Пер. с др.-англ. В. Г. Тихомирова. — СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. — 288 с.
2. Мельникова. Е. А. Меч и лира: А/с об-во в ист-ии и эпосе. М.: Мысль, 1987. — 205 с.
3. Смирницкая О. А. Поэтическое искусство англосаксов // Древнеанглийская поэзия. М.: Наука, 1982. — 319 с.
4. Стеблин-Каменский. М. И. Миф. Ленинград.: Наука, 1976. — 194 с.
5. Richard Harnett. English Literature, I.
6. Frederick S. Holton. Old English Sea Imagery and the Interpretation of the Seafarer — Yearbook of English Studies, 1983.
7. Edward B. Irving. A reading of *Andreas*: the poem as poem [Электронный ресурс] // Anglo-Saxon England. Vol. 12 December 1983, pp 215 — 237. URL:

¹ «There is something heroic about anyone who is bold enough to travel on the sea at all» (перевод мой) Frederick S. Holton. Old English Sea Imagery and the Interpretation of the Seafarer — Yearbook of English Studies, 1983.

² Смирницкая О. А. Древнеанглийская поэзия.с. 65.

³ Смирницкая О. А. Древнеанглийская поэзия.с. 67.

⁴ Мельникова Е. А. Меч и лира: А/с об-во в ист-ии и эпосе. С. 115 — 141.

8. Kemble J. M. The Poetry of the Codex Vercellensis with an English Translation. — London, 1843. — 247 с.

9. Neil Ker. Catalogue of Manuscripts Containing Anglo-Saxon — Oxford, 1957.

10. N. Kershaw. Anglo-Saxon and Norse Poems — Cambridge University Press, London, 1922.

Кудряшова И. А.
Научный руководитель: Полушкин А. С.
ЧелГУ (Челябинск)

Особенности повествовательных техник в американском постмодернистском романе в контексте поисков гендерной идентичности (на примере романа М.Каннинггема “Плоть и кровь”)

Всю свою жизнь человек пытается познать что-либо: мироздание, свое место в жизни, себя. Путь самопознания, или определения своей идентичности, если говорить языком психологии — это путь тернистый, а в связи с постоянно развивающимся современным миром, понятия этой самой идентичности все чаще и чаще бывают размыты.

Впервые это понятие было представлено американским психоаналитиком Э. Эриксоном, который обозначил его как восприятие человеком самого себя, позволяющее ему определять свое сходство с другими людьми при одновременном сохранении чувства своей уникальности и особенности¹. Другими словами, отождествлять себя с какой-либо группой или общностью. Несмотря на то, что Эриксон считал, что идентичность личности включает в себе постоянные устойчивые социальные роли, современные исследователи расходятся во мнении по данному вопросу, ставя четкое разграничение между личностной и социальной идентичностью.

На данном этапе исследования мы сосредоточимся лишь на природе социальной идентичности. Одним из первых о ней заговорил немецкий психолог Курт Левин, предполагавший, что для ощущения внутреннего благополучия человек нуждается в отождествлении себя с какой-либо группой людей². Однако почти ту же идею разрабатывал еще и сам Эриксон, описывая концепцию психосоциальной идентичности, понимаемую им как “продукт взаимодействия между обществом и личностью”. Главными и самыми приоритетными компонентами в структуре социальной идентичности личности на данный момент являются гендерная и этническая идентичность. Наряду с ними, исследователями чаще всего рассматриваются такие виды как возрастная, профессиональная, семейная и другие. Сформулированные Эриксоном идеи о постоянном изменении идентичности в человеке (будь то личностная или социальная), лежат в основе понимания о том, что личность одновременно может являться членом множества социальных групп в течение своей жизни.

Конечно же, вполне естественным будет предположить и появляющееся со временем ослабление принадлежности к различным группам. Американские психологи Г.Тайфел и Дж.Тернер утверждают, что отношение к какой-либо соц. группе, воспринимаемое как негативное или дискриминирующее, может быть снижено³. Так, напри-

¹ Эриксон, Э. Идентичность: юность и кризис. — М., 1996. С. 12.

² Левин, К. Разрешение социальных конфликтов. — СПб., 2000.

³ Tajfel H., Turner J. An Intergrative Theory of Intergroup Conflict / The Social Psychology of Intergroup Relations.-1979. P. 33 — 49.

мер, принадлежащие к какой-либо дискриминируемой этнической группе подростки могут снижать значимость идентификации с данной группой или пытаться совсем не идентифицировать себя с ней.

Целью настоящего исследования является в первую очередь гендерная идентичность, являющаяся продуктом социума. Согласно советскому и российскому социологу И.С. Кону, гендерная идентичность — осознание своей принадлежности к мужскому или женскому полу¹. Процесс гендерной социализации начинается с момента рождения ребенка и установления его биологического пола, после чего он воспитывается в рамках четких представлений о “мужском” (маскулинном) и “женском” (фемининном). Именно вследствие воспитания и на основании существующих норм формируется представление человека о его собственной гендерной идентичности и, что важнее всего, роли в обществе. Представления о своей половой принадлежности усваиваются ребенком уже к году, узнавание пола других людей (исключительно на основе внешних признаков) к 4, и лишь к 7 приходит осознание необратимости этой самой принадлежности, считавшейся в его сознании ранее изменяемой характеристикой. Именно в этом возрасте и возникает осознанная половая дифференциация в поведении ребенка. Гендерная идентичность взрослого человека включает в себя как осознание половой принадлежности, так и связанные с этим гендерные стереотипы, и, вытекающие из этого, гендерные предпочтения.

Таким образом, согласно структуре гендерной идентичности, ее компоненты, обычно заключаются в а) осознании принадлежности к определенному полу и вписывании себя в категории мужского/женского, б) оценке особенностей ролевого поведения на основе этих категорий в) отождествлении себя как члена определенной гендерной группы; поиск способов разрешения каких-либо кризисов идентичности на основе выборов вариантов поведения.

Сложная природа гендерной идентичности повлекла за собой волну научных трудов, касающихся изучения этой темы в контексте различных наук и дисциплин. На данный момент эта тема затрагивает не только социальные, философские и лингвистические науки, но и литературоведение. Гендерная идентичность в литературоведении — это хоть и достаточно новая (особенно для российского литературоведения), но перспективная область исследований, наиболее важным элементом которой является гендерное самосознание и его основные формы — фемининность и маскулинность. Несмотря на набирающие популярность в литературной среде исследования “женского” и “мужского” письма, данная работа посвящена не авторскому Я романа, а тому, к каким повествовательным стратегиям прибегает автор в попытке конструирования биологического пола и гендерной идентичности персонажей.

Исследование опирается на теоретическую базу, представленную профессором английского языка и литературы Фрайбургского университета имени Альберта и Людвиг Моники Флудерник. В своей статье “The Genderization of Narrative” Флудерник определяет два способа ‘конструирования’ биологического пола при помощи нарратива — эксплицитный (явный) и имплицитный (неявный). Биологический пол может быть выражен эксплицитно (явно) в том случае, если в тексте присутствует графическое описание портрета персонажа или наличествуют местоимения, используемые для выражения принадлежности к тому или иному гендеру (he vs. she). В то время как имплицитный способ подразумевает собой преимущественно гендерно ориентированную лексику (handsome vs. beautiful; shirt vs. blouse) и чаще всего выражается через сконст-

¹ Кон И. С. Введение в сексологию. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. — М., 1999.

руированный обществом гетеросексизм. (if A loves B, and A is a man, then B must be a woman).

Как уже упоминалось ранее, исследования на тему гендерной идентичности не дает покоя не только социологам и психологам, но и литературоведам. Причиной такой ее внезапной популярности может являться увеличивающееся число литературных текстов, в той или иной мере затрагивающих проблематику социальной, и в частности гендерной, идентичности. Одним из авторов литературы такого порядка может по праву называться американский писатель и обладатель Пулитцеровской премии 1999 года Майк Каннингем.

Библиография Майкла Каннингема насчитывает 6 романов, почти каждый из которых в той или иной мере затрагивает темы гендерной идентичности и сексуальности. Еще в 1970х его первые рассказы были опубликованы на страницах таких известных американских литературных журналов как *The New Yorker*, *Paris Review* и *Atlantic Monthly*. В 1989 году Каннингем пишет новеллу "White Angel", которая позже попадет в ежегодный сборник лучших американских рассказов, а вскоре после этого превратится в главу первого романа писателя — "A Home At the End Of the World". Именно с этого романа в произведениях Каннингема рождается мотив поисков идентичности (по большей мере поисков именно гендерной идентичности), которые получают свое развитие в двух последующих произведениях автора — *Flesh and Blood* и *The Hours*. Все три произведения связаны темой разрушения гетеронормативных взглядов и гендерных стереотипов, бытующих не столько в самом обществе, сколько в его продукте — среднестатистической семье, занятой строением американской мечты и потерявшей в поисках своего счастья. В более поздних произведениях автора (*Specimen Days*, *By Nightfall*; *The Snow Queen*) проблематика сложной природы гендера выражена уже не так ярко, уступая место вопросам сексуальной ориентации, которых мы в данном исследовании касаться не будем.

Наиболее громогласно тема гендерной идентичности заявляет о себе во втором произведении автора — *Flesh and Blood*, семейной саге, повествование которой занимает промежуток с 1935 по 2035 год. Впервые опубликованный в 1996 году роман не вызвал какого-либо резонансного отзыва со стороны критики, однако хорошо был встречен читателями.

Flesh and Blood — это жизнеописание четырех поколений семьи, занимающее в целом около 600 страниц. Завязка романа начинается с 1950 году, когда Константин Стассос — эмигрант из Греции — заводит семью с красивой итальянской девушкой Мэри, которая позже родит ему троих детей — Сюзан, Билли и Зои. С этого момента сюжетная схема романа приобретает свою жизнь, позволяя читателю проследить историю рода Стассос.

Идентичность героев (как гендерная, так и социальная) складывается в первую очередь на событийном уровне текста, однако плечами Атланта для мира произведения является все же уровень нарративный. В связи с этим, для более полного объяснения структуры романа и углубления в его сюжетную составляющую, будет разумным на данном этапе ввести в доклад понятие о внутренней фокализации, под которой понимается точка зрения «фокального персонажа», находящегося «внутри истории».

Повествование каждой из глав ведется уже с привычной для М. Каннингема позиции — от 3го ограниченного лица, с внутренней фокализацией. Фрагментарность повествования позволяет автору использовать переменную фокализацию, сосредотачиваясь на каждом из членов семьи Стассос (а позже и на их детях/внуках). Сделано это с целью показа становления каждого из персонажей, их осознания/конструирования своей гендерной роли.

Первая часть романа начинается со сцены из детства Константина, еще на тот момент мальчика восьми лет. Работая в саду своего отца, мальчик решает организовать свой собственный сад, чтобы однажды удивить семью овощами, выращенными им на умирающей почве их участка.

"When he stood in the vineyard looking down at the world—the ruins of the Papan-dreous' farm [...] he thought of climbing the rocks one day to find green shoots pushing through his patch of dust. The priest counseled that miracles were the result of diligence and blind faith. He was faithful"[1; 3].

Не имея карманов на штанах и боясь гнева своего отца и насмешек старших братьев, Константин каждый вечер во рту переносит по комку грязи на место его маленького сада. Являясь фокальным персонажем главы, он описывает себя как трудолюбивого, но скромного и боязливого ребенка.

"They believed he was silent because his thoughts were simple. In fact, he kept quiet because he feared mistakes" [1; 4].

Его попытки организации собственного сада лежат и в отождествлении Константином себя со своим отцом. Будучи самым младшим и, судя по всему, самым слабым из детей, он вынужден доказывать свою мужественность. Приближая свой статус в семье к фигуре отца, он вписывает себя в набор традиционных гендерных ролей, присущих мужчине. В первую очередь — роли добытчика пищи.

"He thought of her carrying food to his ravenous, shouting brothers..He thought of how her face would look as he came through the door one harvest evening. [...] Then he would walk up to the table and lay out what he'd brought: a pepper, an eggplant, a tomato"[1; 4].

Уже в данном отрывке можно проследить четкое разграничение семейных обязанностей в доме Константина. С самого начала произведения в его сознании наблюдается разделение пространства на мужское и женское. Организуя свой маленький сад, он подбирает семена "from his *mother's* kitchen"[1; 3]. Таким образом, пространство кухни в романе — типично женское, однако пространство сада принадлежит исключительно мужчинам.

"Constantine [...] was working in his *father's* garden and thinking about *his own* garden [...]" [1; 3].

В следующей главе фокальным персонажем становится жена Константина — Мэри. Занимаясь приготовлением торта на кухне (опять же женское пространство), она размышляет о своих детях. Фемининность Мэри подчеркивает маскулинность Константина, когда в следующем эпизоде при смене фокализации на Константина читатель видит лишь размышления о работе и хозяйстве.

По мере развития персонажа, Константин становится все более подвержен вписыванию себя в рамки мужского. Сформировавшиеся еще в детстве понятия о мужском/женском пространстве подпитываются Константином в его семейной жизни. Константин осуществляет свою мечту о саде, который в сознании всех домочадцев прочно закрепится как исключительно *ЕГО* сад. Будучи с детства неуверенным в себе, он пытается самоутвердиться не только как кормилец, но и отец.

Однако единственный сын Константина не дает ему полностью реализоваться в этой роли. Направленная на Билли агрессия со стороны отца связана с выходом сына за установленные обществом рамки представлений о маскулинности. Когда в вечер перед Пасхой мальчик отказывается идти спать, мешая родителям разложить яйца в подарочные пасхальные корзинки, Константин впадает в ярость. Причины гнева Константина связаны не только с тем, что непослушание Билли разрушило идиллию праздника, которой так жаждет его отец. Константин наказывает сына за его фемининность.

"Constantine fought himself. This is my little *boy*, he told himself. My *boy* is just a curious kid. But another voice [...] not quite his own, railed against the *boy* for unnatural smallness, for

growing tendency to whine [...] This was his only son. At five, he had a scrawny neck and a squeaky, pleading voice [...] He might have conquered his own anger if Billy remained defiant. But Billy began to cry" [1; 15].

Сцена заканчивается тем, что ярость Константина переключается на кулинарные труды Мэри, в попытке уничтожить вместе с ними и пагубное влияние матери на сына (женского начала на мужское в мальчике).

"Constantine's hip bumped against the table and one of Mary's colored eggs, a limped blue one rolled unsteadily across the polished wood" [1; 15].

Цвет яйца легко мог бы быть и упущен, однако Каннигем сознательно избирает его в качестве символики маскулинности в эпизоде романа. Это доказывают следующие за этим строки: "Mary paused. He saw the shadow on her face. Then she ran to Billy and covered his body with her own. The egg hesitated at the table's edge. It fell" [1; 16]. Согласно гендерным стереотипам, голубой/синий цвет присущ именно мужчинам. Защищая своего сына, Мэри в очередной раз подчеркивает в сознании Константина победу фемининного над маскулинным в Билли.

Роман, в силу своего фрагментарного повествования, опускает множество сцен из жизни взрослого Билли, однако не сложно вывести регулярность избиений мальчика отцом за его 'инаковость'. Постоянные попытки Константина склонить мальчика к более мужским, по его мнению, занятиям заканчиваются слезами Билли, что только подпитывает ненависть его отца.

"When Constantine hit him he felt he was obliterating a weakness in the house. He was cauterizing a wound" [1; 20].

Согласно социологу Игорю Семеновичу Кону, "сыновство — необходимое дополнение и коррелят отцовства". Лишаясь сына (а именно так Константин видит утрату маскулинности в Билли), он чувствует потерю авторитетности в роли отца. Лишь раз Константин испытывал гордость за своего сына. Во время ссоры из-за внешнего вида Билли, Константин впервые видит всплеск агрессии с его стороны. Именно агрессия служит для него доказательством силы.

"For the first time in memory he pitied and admired his son. His son had rage and a shrill potency" [1; 36].

Несмотря на внезапное чувство привязанности к сыну, отношения Билли и Константина до самой их смерти останутся все такими же холодными, и даже усугубятся в некоторой степени во второй и третьей частях после того, как Билли сообщит отцу о своей гомосексуальности.

Вторая часть романа завершается уходом Константина из семьи. Годы брака и сложные взаимоотношения Константина с женой отдалили их друг от друга. В попытке подпитывания своей маскулинности, он заводит любовницу, о которой позже и узнает Мэри. С уходом Константина из семьи, сад, все еще оставаясь мужским пространством, превращается в руины, в которые однажды превратился и сад его отца. Мэри, являясь фокальным персонажем в начале 3 части, уточняет:

"The house remained immaculate, the beds and the floors swept, the top of the dining room table rubbed to a rich [...] But she did nothing to Constantine's garden" [1; 65]

Она заботится о своем женском пространстве — пространстве дома, и в частности кухни, но полностью игнорирует мужское присутствие, вынужденное загнивать в семейном доме после ухода Билли, а затем и Константина.

Помимо Константина, мы заинтересованы в еще более важном персонаже романа — Кассандре, трансвестите, которого самая младшая дочь семьи Стассос Зои встречает в ночном клубе. Создание гендерной идентичности переходит с преимущественно событийного уровня текста на нарративный. Не имея внутренней фокализации в романе, Кассандра показана глазами двоих имеющих наибольшее влияние на ее жизнь фо-

кальных персонажей. Зои и Мэри. Применяя ранее упоминавшийся подход Флудерник к анализу романа Каннингема, не сложно заметить преобладание имплицитного способа в применении к косвенному конструированию гендерной идентичности. Так, во время встречи Зои и Кассандры, в тексте присутствует как эксплицитный, так и имплицитный способ изображения, однако даны они в полном противоречии друг другу.

"Zoe saw *his* shoes first, red sling-black pumps with a five-inch heel. She thought, "My mother has a pair of that, but not so high [...] The rest of *him* was army fatigues, a ruffled off-the-shoulder blouse" [1; 103]

Использование притяжательного местоимения *his* определяет персонажа как мужчину по биологическому полу, в то время как присутствие гендерно ориентированной лексики и явное соотнесение образа Кассандры с матерью Зои, говорят о заявке на принадлежность к полу женскому. Дальнейшее прочтение текста обнаруживает все больше противоречий, возникшие в восприятии Кассандры Зои.

"She looked at the man in the wig, who stood like a crazy goddess of propriety and delusion" [1; 103]

Обращаясь к терминологии, относящейся к гендерным исследованиям, образ Кассандры вписывается в понятие гендерной дисфории. Игорь Семенович Кон в своей книге "Лунный свет на заре. Лики и маски однополой любви" одним из первых употребляет этот термин, трактуя его как "состояние, когда человек не может принять свой гендерный статус мужчины или женщины и испытывает острую неудовлетворенность им". Вернувшись к тексту романа, мы обнаружим постоянные попытки Кассандры выхода за границы уже имеющейся гендерной идентичности в попытке действовать согласно иной роли, нежели той, что была сконструирована для нее обществом.

"[...] we are earring sisters" — Cassandra said" [1; 103]

Со временем эта противоречивость исчезает, уступая место лишь местоимениям женского рода (согласно Зои, она со временем научилась называть Кассандру *she*) и использованием набора традиционных гендерных ролей, присущих исключительно женщине.

"Cassandra called her *her* daughter. Cassandra had the business of *her* own but *she* kept track the way a mother does" [1; 167].

Тот же процесс происходит и со вторым важным для нас на данный момент фактическим персонажем — настоящей матерью Зои — Мэри. Первая встреча Мэри и Кассандры происходит по телефону. Мэри определяет голос Кассандры как "woman's [...] husky and dark" [1; 245]. Телефонный разговор переполнен гендерно ориентированной лексикой, присущей женским персонажам.

"Finally, Mary thought, here was someone who spoke in a language she could understand" [1; 245]

Вторая встреча (и первая из них лицом к лицу) происходит в больнице, в которой оказалась Зои после передозировки наркотиков. Теперь, когда первое впечатление подкрепляется ее точным портретом, использование местоимений меняется вместе с отношением Мэри к Кассандре.

"She was still watching Zoe's hands when a voice behind her said, "Mary?". It was a *man* in a dress. He stood in the hospital light [...] he wore a black wig" [1; 252].

Однако уже во время этой встречи в сознании Мэри происходит медленный выход за рамки категории маскулинности и проникновения фемининного в образ Кассандры. Предполагаемый набор стереотипов, присущих мужским гендерным ролям, вновь сломан.

"Cassandra put a hand on Mary's shoulder. His hand was *soft and light* and Mary found, to her surprise, that she was not repelled by his touch" [1; 252].

Как это случилось с Зои, Мэри со временем начинает воспринимать Кассандру как женщину, пусть для этого ей и понадобится больше времени, чем ее дочери.

В то время как Константин отчаянно пытается придерживаться категории маскулинного, Кассандра нарушает уже слегка пошатнувшиеся в начале романа рамки гендерной идентичности.

Подводя итог, следует отметить, что проблематика идентичности, а в частности гендерной идентичности, становится все более популярной в контексте художественной литературы, а вследствие этого и литературоведческих исследований. Повествовательные стратегии, используемые писателями для воссоздания биологического пола персонажа и его гендера, реализуются как на событийном, так и нарративном уровне текста.

Данное исследование показывает возможность создания не только биологического пола и гендерной идентичности персонажа в произведении, но и косвенного конструирования гендерной идентичности второстепенного героя с помощью имплицитных и эксплицитных техник наррации.

Список литературы:

1. Cunningham, M. *Flesh and Blood* [Text] / M. Cunningham. — New York.: Farrar, Straus and Giroux, 1995. — 601 p.
2. Введение в сексологию [Текст]: учебное пособие для студентов высших учебных заведений / И. С. Кон. — М., 1999.
2. Левин, К. Разрешение социальных конфликтов [Текст] / К. Левин. — СПб.: Практика, 2000. 302 с.
3. Тэджфил, Ф. Социальная идентичность и межгрупповые отношения [Текст] / Ф. Тэджфил; пер. с англ. яз. — М.: Практика, 1982. — 253 с.
4. Эриксон, Э. Идентичность: юность и кризис [Текст] / Э. Эриксон; пер. с англ. / Общ. ред. предисл. Толстых А.В. — М.: Издательская группа «Прогресс», 1996. — 344 с.
5. Fludernik, M. *The Genderization of Narrative* [Text] / M. Fludernik. — New York.:Routledge, 2007. — 107 p.

СЕКЦИЯ 2. Мифопоэтика, спациопоэтика; национальная и социальная картины мира в контексте художественной литературы; диалог в литературе и культуре

Бабкина М. И.
Научный руководитель: Рабинович В. С.
УрФУ (Екатеринбург)

Интертекстуальная символика «истинного» и «ложного» в романе О. Хаксли «После многих лет умирает лебедь» (1939)

Особое место в творчестве О. Хаксли занимает роман «После многих лет умирает лебедь» (1939), который написан в «проповеднический» период творчества писателя, когда уже выработаны основные постулаты его «положительной программы».

В художественном мире романа явления литературы, живописи, музыки, религии в качестве своеобразных символов располагаются по разные стороны в зависимости от принадлежности к «истинному» или «ложному» миру. Заметим, что «истинное» для Хаксли этого времени заключается в идеале «освобождения от индивидуальности» и обретения сверхличной объективности, которые в упомянутом романе декларируются героем-резонером мистером Проптером. Именно в речи Проптера звучит такое понятие, как «освобождение от индивидуальности», которое является основой «положительной программы» самого Хаксли.

Следует сказать, что упомянутый роман О. Хаксли особо рассматривался, в том числе, такими исследователями, как Б. Кришнан [2], С. Е. Маровитц [3] и многими другими, а более подробно на значении культурологической символики, которой и уделяется внимание в данной работе, останавливались такие исследователи, как Р. С. Бэйкер [1], В. С. Рабинович [4] и другие.

Современную Хаксли цивилизацию как «ложный» мир олицетворяет замок миллиардера Стойта, воплощающий в себе такие «антиценности», как эгоизм в качестве главной побудительной силы, стремление к экспансии «я» в вечность. В художественном мире романа миллиардер Джо Стойт при посредстве врача Зигмунда Обиспо (в котором по ряду маркеров, — в частности, по имени персонажа — угадывается глубоко антипатичный Хаксли Зигмунд Фрейд) ищет — и находит — секрет продления жизни до 200 лет. Правда, ценой такой экспансии становится «обратная эволюция» и неизбежное превращение при жизни в «обезьяну», к чему Стойт, впрочем, внутренне готов: «По-моему, они очень даже неплохо коротают время. То есть на свой лад, конечно» [5; 300].

Текст романа очень богат культурологическими аллюзиями, однако нас интересуют именно те из них, которые вступают во взаимодействие с тем или иным миром — «своего» или «чужого» для Хаксли-проповедника, соответственно, «истинного» или «ложного» в пространстве произведения. Приведем несколько ярких примеров такого распределения культурных символов по полюсам, с учетом разноуровневых критериев распределения.

Среди культурных символов, относящихся в художественном мире романа к пространству «истинного», можно выделить символы, всерьез противостоящие миру Стойта (либо обозначенные в качестве таковых «героем-резонером» Проптером, либо всерьез контрастирующие с общим антуражем усадьбы Стойта) и несколько более

многочисленные символы «слабого противостояния» миру Стойта — чуждые ему по своей внутренней сущности, но всерьез не мешающие.

Культурные символы «ложного» в рамках «положительной программы» Хаксли можно классифицировать, во-первых, по их роли в утверждении «ложной», хотя и господствующей, системы ценностей, базирующейся на власти, силе и экспансии «я» (неважно — личного, национального или государственного) — в вечность. Некоторые из них фактически благословляют «ложное», оправдывают, морально обосновывают, другие — просто «декорируют» мир, базирующийся на «ложных» ценностях. Есть в романе Хаксли и символы «промежуточные», «текущие», когда в отдельные моменты намечается их косвенное противостояние «ложному» миру, но в целом — они тоже, скорее, декорируют этот мир, нежели противостоят ему. Наконец, многие из культурных символов (в числе которых — также и великие образцы культуры и искусства), «нейтральные», они просто существуют в пространстве «мира Стойта», внешне никак не поддерживая, но и никак ему не мешая.

Другой возможный критерий классификации культурных символов из романа Хаксли «После многих лет умирает лебедь» — их отнесенность. Одни культурные символы «ложного» или же ценностно «нейтрального» занимают какое-то положение в имени Стойта или на подъездах к нему, другие — в словах и размышлениях самого Стойта, героя «фрейдовского» типа доктора Обиспо — творца физического бессмертия ценой «обратной» эволюции, интеллектуала-скептика Джереми Пордиджа («бывшего автобиографического героя» Хаксли), Вирджинии Монсипл, а также в дневниках графа Хоберка (предшественника Стойта, уже достигшего если и не бессмертия, то предельного долголетия ценой «обратной эволюции») и в «проповедях» самого «героя-резонера» мистера Проптера. Культурные символы «истинного» соответственно либо идентифицируются подобным образом самим «героем-резонером» Проптером, либо занимают какое-то положение (явно или неявно контрастируя с общим антуражем) в имени Стойта.

Сами персонажи романа довольно прозрачно распределены по уже упомянутым условным полюсам «истинности» и «ложности». Так, безусловными носителями, «ложных», «чужих» в глазах Хаксли ценностей являются престарелый миллиардер Джо Стойт, мечтающий о вечной жизни, со своей юной подругой Вирджинией Монсипл, а также герой «фрейдовского» типа Зигмунд Обиспо, который ищет и находит тот самый рецепт вечной жизни для Стойта. Предшественник Стойта, Пятый граф Хоберк, который 200 лет назад уже открыл секрет вечной жизни и сегодня представляет собой образчик той самой «обратной эволюции» (а именно, «обезьяноподобное» существо), — также, без сомнения, может быть отнесен к пространству «ложного». Некое промежуточное положение занимает «бывший автобиографический герой», интеллектуал Джереми Пордидж, в чьих наблюдениях, мыслях и речи особенно много культурных символов, цитат из мировой литературы.

Парадоксальным образом «библейское» в романе распределено — оно присутствует и в пространстве «ложного» (в имени Стойта и на подступах к нему, в мыслях и словах самого Стойта, Вирджинии Монсипл и др.) как его оправдание или же декорирующий элемент, но отчасти «библейское» и бросает вызов миру Стойта. И герой-резонер, носитель «положительной программы» Проптер в своих монологах нередко обращается к Библии, опираясь на одни смыслы библейского текста — и полемизируя с другими.

Интертекстуальные отсылки можно с разной долей определенности отнести к тому или иному полюсу. К числу культурных символов, безусловно оправдывающих, благословляющих, утверждающих «ложное» можно, без сомнения, отнести картины Рубенса — «плотские», «телесные». Таков, например, «портрет Элен Фурман во весь

рост», висящий в холле замка Стойта — «на ней была лишь накидка из медвежьей шкуры» [5; 39]. Примечательно, что Рубенс висит в замке Стойта на самом видном месте, в холле (в отличие от содержательно «антагонистичного» по отношению к нему Вермеера, спрятанного в лифте) — и в некотором смысле выполняет «успокоительную» для Стойта и других обитателей замка миссию. Не менее примечательно и отнюдь не случайно, что «телесный» Рубенс висит в холле рядом с не менее «телесным» — хотя и в несколько ином смысле — «Распятием святого Петра» Эль-Греко [5; 39]. По одну сторону — «эктоплазма распинаемого вниз головой святого» [5; 39]; по другую — рубенсовская «самая реальная, кровь с молоком, человеческая плоть» [5; 39]. Не случайно с самого начала именно подобное соединение вызвало у «бывшего автобиографического героя» интеллектуала Джереми Пордиджа ощущение неслучайности подобной «рядоположенности»: «Два сияющих символа необычайно глубоких и выразительных, — но что же они символизируют, что? Это оставалось тайной» [5; 40]. В одних случаях Эль Греко и Рубенс образуют своеобразное единство, а в других, напротив Эль Греко способен смутить, напомнить о вечном, но присутствие рядом Рубенса позволяет мгновенно освободиться от нарушающих внутренний комфорт мыслей и чувств.

Наряду с картинами Рубенса, не вызывает сомнения принадлежность к пространству «ложного» произведений Данте и Гете в интерпретации героя «фрейдовского» типа доктора Зигмунда Обиспо, который прямо говорит о «подкрепляющем» влиянии на его мировоззрение упомянутых памятников мировой литературы («Данте и Гете учат тебя, что делать» [5; 178]), а более широко — мировой литературы и культуры в целом. Единственное «но», по мнению Обиспо, в том, что печальный конец дантовских Франчески и Паоло и трагическая развязка любовной истории, соединившей Фауста и Маргариту, «показывает недостаточность гуманитарного образования» [5; 178]. Для того, чтобы жить в соответствии со своими желаниями и страстями и не нести за это ответственность, необходимо еще и естественное: «Данте и Гете учат тебя, что делать. А профессор фармакологии объясняет, как привести старого хрыча в состояние комы с помощью небольшой дозы барбитурата» [5; 178]. Оказывается, что и дантовский, и гетевский тексты (а опосредованно — культура в целом) если и не благословляют, то оправдывают, даже эстетизируют чувственную любовь как предельное проявление вожделеющего «я». Получается, что мировая культура («гуманитарное образование») в рамках парадигмы героя «фрейдовского» типа Зигмунда Обиспо еще находится в пространстве «ценностей», — но большей частью работает на их «размывание» в пользу вожделеющего «я». Сам же Обиспо (как предельное воплощение «ложного» в художественном пространстве романа, даже без тех «уступок» религии и морали, которые делает Стойт) выходит к чисто «технологическому» подходу: вопроса об оправданности для него в принципе не стоит, вопрос может стоять только о средствах (причем исключительно в аспекте их эффективности).

Часто в художественном пространстве романа встречаются культурные символы, просто «декорирующие» «ложную» цивилизацию, либо «нейтральные» по отношению к ней, порой даже с «ускользающим» ценностным содержанием. Как, например, строки Вордсворта, о которых герой романа — интеллектуал Джереми Пордидж мимоходом подумал: «Смысл тут, как муха в янтаре. Или, вернее, мухи вовсе нет; один янтарь»... [5; 167]. В раздумьях и ассоциациях Джереми Пордиджа — как своеобразная иллюстрация его ценностно бесплодной эрудиции — постоянно возникают мотивы и образы, восходящие к Гете, Браунингу, Кольриджу, В. Скотту, Киплингу, множеству других авторов. Так, наблюдая за карпами в лаборатории доктора Обиспо, Джереми ассоциативно соотносит их с «кельтскими сумерками». Подчеркнутая случайность этих ассоциаций (1961 годом датированы кольца на хвосте подопытного карпа, но в 1961 году вышел «Фингал» Оссиана) демонстрирует случайность и в некотором смысле несуществен-

ность культурного опыта Джереми (а опосредованно отчасти — культурного опыта человечества) перед лицом «предельного» ценностного выбора.

Явно противостоит пространству «ложного», по крайней мере, один символ, значимость которого особо подчеркивается автором, — это картина голландского художника Вермеера. В пространстве замка Стойта картина Вермеера не случайно расположена отдельно от всех остальных находящихся там же произведений искусства и культуры, — да и отдельно от самих обитателей замка, — в лифте. Обитатели замка то и дело поднимаются и спускаются в лифте «вместе с Вермеером» [5; 31]; разглядывая картину, они по-разному реагируют на нее. В самом начале картина Вермеера вроде бы еще не выделяется из ряда других, упоминается в одном ряду с другими произведениями живописи в замке Стойта, как, например, при следующем описании владений Стойта: «...Рубенс и великий Эль Греко в холле, *Вермеер в лифте*, гравюры Рембрандта по стенам в коридорах, Винтергальтер в буфетной» [5; 30]. Но затем Вермеер выделяется из ряда прочих символов.

Далее в тексте намечаются отношения антагонизма между Вермеером с одной стороны — и Рубенсом и Эль Греко — с другой. Противопоставление дается глазами Джереми Пордиджа, который пытается понять значение этих «глубоких и выразительных» [5; 40] символов, не делая для себя пока явных ценностных различий. Наибольшее внимание картине Вермеера автор уделяет, когда разворачивается ключевая для сюжета и самая драматичная сцена — убийство. Ревнуя Вирджинию Монсипл к Зигмунду Обиспо и желая убить его, Стойт хватается пистолет и убивает... юного Питера Буна, который случайно оказался на площадке у бассейна рядом с Вирджинией. При этом сначала Стойт долго не может найти пистолет, буквально переворачивая вверх дном аккуратный кабинет своей секретарши, сбрасывая со стола пишущую машинку, которая «с грохотом упала в месиво из рваных бумаг, клея и золотых рыбок» [5; 259]. Убийство золотых рыбок словно предшествует убийству человека, а перед этим осуществляется самое пространное во всем произведении описание картины Вермеера:

«...Дама в голубом занимала свое прежнее место в центре мира, где царил математически выверенное равновесие <...> Глубокая складка на атласной юбке шла вдоль правой стороны этого квадрата; крышка клавиатура отмечала положение верхней стороны. Гобелен в верхнем правом углу занимал ровно треть всей картины по высоте, а его нижний край отстоял от ее нижней кромки на длину ее основания. Голубой атлас, выступающий вперед на фоне коричневых и темно-охряных тонов заднего плана, был отодвинут назад черно-белыми плитами пола и, таким образом, зависал посреди пространства картины, словно железный предмет между двумя полюсами магнита. В пределах рамы ничего нельзя было изменить; от картины веяло спокойствием не только благодаря неподвижности старого холста и красок, но и благодаря самому духу безмятежности, который царил в этом мире абсолютного совершенства» [5; 258].

«Мир абсолютного совершенства» [5; 258], голландская дама в голубом шелку, «сидящая в самом центре равновесия, в мире, где стали одним целым красота и логика, живопись и аналитическая геометрия» [5; 40], «математически выверенное равновесие» [5; 258], которое снова и снова будет подчеркиваться автором, «спокойствие» и «дух безмятежности» [5; 258], — все эти характеристики указывают на противостояние миру замка Стойта и его обитателей.

Не вполне однозначно в контексте романа значение картины Эль Греко как религиозного символа. В некоторых контекстах Эль Греко все же тяготеет к пространству «истинного», в других — находится на границе «истинного» и «ложного» миров, порой — скорее, благословляет или декорирует «ложное».

Итак, если Вермеер противостоит «ложному» миру явно, до конца, то есть в романе символы (среди которых и Эль Греко), которые противостоят «ложным» ценностям

частично, подвергая сомнению, иронически опосредуя. В этом ряду, например, — «Кандид» Вальтера. Философское содержание «Кандида» Вальтера, по словам героя-резонера Проптера, «не идет дальше развенчания основных человеческих деяний, совершаемого во имя идеала безвредности» [5; 219]. И такая философия не является абсолютно непогрешимой: «Что ж, это верно, — добавляет Проптер. — <...> Тем не менее одна безвредность, как бы ни была она хороша, отнюдь не представляет собой высочайшего из всех возможных идеалов. Il faut cultiver notre jardin («Надо возделывать свой сад» (франц) не есть последнее слово человеческой мудрости; разве что предпоследнее» [5; 219], — заключает он.

К «частично истинным» идеалам относится и сатира как жанр в целом: «хорошая сатира, по существу, гораздо правдивей и, конечно же, гораздо полезнее, чем хорошая трагедия» [5; 219]. Вред трагедии как жанра, согласно концепции романа, в том, что такие литературные произведения «способствуют увековечению человеческих несчастий, явно или неявно одобряя те мысли, чувства и поступки, которые ни к чему, кроме несчастий, привести не могут» [5; 218]. Следовательно, по «ту сторону» «истинных» ценностей оказываются величайшие памятники мировой литературы: «Ведь если посмотреть непредвзято, нет ничего более глупого и жалкого, чем темы, положенные в основу «Федры», или «Отелло»..., или «Агамемнона». Но благодаря гениальной обработке темы эти засверкали, стали волнующими, и поэтому читатель или зритель остаются при своем убеждении, будто бы, несмотря на случившуюся катастрофу, повинный в ней мир — этот слишком человеческий мир — устроен не так уж плохо» [5; 219].

К «частично истинным» символам в художественном пространстве романа можно отнести фигуру Оскара Уайльда, которая упоминается в связи с отношением к литературе и в целом к произведениям искусства: «Я предпочитаю Оскара Уайльда. Плохое произведение искусства не может принести столько вреда, сколько необдуманное политическое деяние» [5; 148].

Особое место в художественном мире романа Хаксли «После многих лет умирает лебедь» занимают культурные символы библейского происхождения (некоторые из них выше уже упоминались). Парадоксальным образом Библия и «библейское» в романе оказываются амбивалентны, в том числе и в контексте рассматриваемой в данной главе дихотомии «истинное» / «ложное».

Устами героя-резонера мистера Проптера выделяются «самое глупое место в Библии» [5; 216] и «самое умное» [5; 216]: таким образом, подчеркивается амбивалентность библейских символов по отношению к «истинным» и «ложным» ценностям романа. Библейское высказывание «Возненавидели меня напрасно» [5; 216] — «глупо», так как здесь подразумевается «личная» обида на других людей. «Самое умное место в Библии» несет противоположный смысл: «Бог поругаем не бывает. Что посеет человек, то и пожнет» [5; 216]. Иными словами, реальность, окружающая человека, является прямым следствием его поступков, что соответствует «истинным» ценностям романа (и «положительной программе» Хаксли). Также с точки зрения героя-резонера мистера Проптера ставится под сомнение и другая библейская максима: «дух бодр, а плоть немощна» [5; 96]: «личность, которую образует сознание вкупе с телом, желает оставаться косной — но личность, между тем, отнюдь не немощна, а необычайно сильна» [5; 96].

И в то же время — в силу своей амбивалентности — Библия отчасти обосновывает, ценностно закрепляет и «истинную» систему ценностей. Наряду с «самым умным местом в Библии» (в соответствии с типологией мистера Проптера), подобную миссию выполняют библейские формулы «много званых, но мало избранных» [5; 95], а также «у неимущего отнимется и то, что имеет» [5; 95], соответствующие духу «положительной программы» самого автора.

Таким образом, в романе «После многих лет умирает лебедь» наблюдается четкая дихотомия «истинное»/«ложное», в соответствии с которой в тексте произведения можно выявить относящиеся к тому или иному полюсу образы, характеры, мотивы, а также, что особенно важно для данной работы, отсылки к различным символам и смыслам мировой культуры, к текстам других произведений, которые также несут на себе отпечаток упомянутой дихотомии. К «ложному» полюсу в романе относятся те образы, символы и смыслы, которые подкрепляют собой образ жизни «ложной» цивилизации, основанной на силе, власти и экспансии «я» в вечность; к «истинному» полюсу принадлежат культурные символы, закрепляющие постулаты «положительной программы» самого Хаксли.

Список литературы:

1. Baker R. S. The Dark historic page. Social Satire and Historism in the Novels of Aldous Huxley. 1921 — 1939. — Madison the University of Wisconsin Press, 1977. — 252 p.
2. Krishnan B. Aspects of Literature Technique and Quest in Aldous Huxley's Major Novels. — Uppsala. — Stockholm: Almqvist and Wiksell International. — 1977. — 181 p.
3. Marovitz S. E. Aldous Huxley and the Visual Arts // Papers on English and Literature. — Edwardsville: Southern Illinois University, 1973. — P. 172 — 190.
4. Рабинович В. С. Олдос Хаксли: эволюция творчества. Екатеринбург, 2001. — 448 с.
5. Хаксли О. Через много лет: [роман] / Олдос Хаксли; пер. с англ. В. О. Бабкова. — М.: АСТ: Астрель, 2010. — 317, [3] с.

Зелькина П. А.
Научный руководитель: Доценко Е. Г.
УрГПУ (Екатеринбург)

Рефлексия мифа о женской судьбе в романе Ф. Саган „Здравствуй, грусть“

Среди мифов XX века актуальными становятся те, которые отражают изменения времени и его новые потребности. В литературе тема женской судьбы от одной эпохи к другой меняет свое воплощение, особенно в творчестве женщин-писательниц. Начиная с древности и на протяжении последующих веков общество определяло социальную роль женщины как матери и безмолвной супруги, хранительницы очага. Счастливая сложившаяся женская судьба — это реализация своего предназначения в любви и семейных отношениях. Появляется универсальный образ женской судьбы, или «миф» о женской судьбе. Однако с завершением XX века в литературе утверждаются новые представления о женском предназначении, которые можно соотнести со стандартом: универсальным мифом о женской судьбе.

Так роман «Здравствуй, грусть» (1954) вышел из «маленькой тетрадки» совсем только девятнадцатилетней девушки. Однако его героиня, Сесиль, почти ровесница писательницы, стала восприниматься как «провозвестница начинающей эпохи свободных нравов» [4; 8] 1950-х–1960-х годов.

Как отмечает Лельевр, автор современной биографии Саган, писательница добилась расположения читателей тем, что ее «вкусы соответствовали коллективному воображению современного ей общества» [3; 111]. В романе отец Сесиль, сорокалетний Реймон, показан преуспевающим бизнесменом, который беззаботно тратит немалые

деньги на всевозможные развлечения. В отношениях с людьми он предпочитает ту же легкость и беззаботность. Реймон стремился восполнить недостаток общения с дочерью за время, пока она находилась в пансионе, в своем духе: «Он обнаружил, что у меня его глаза, его рот, и понял, что я могу стать для него самой любимой, самой восхитительной игрушкой» [1; 16]. Герой превращает свою жизнь в процесс потребления, обладания. В романе Саган подобная жизнь Реймона показана как типичная для людей его времени, особенно для людей его круга: «В конце 1950-х французское общество хотело перевернуть очередную страницу истории, забыться, отвлечься, как это было в 1920-х — в эпоху разрядки, последовавшей за первыми послевоенными годами. В атмосфере эйфории, связанной с подъемом экономики, страна жаждала новых развлечений...» [3; 49]. И в то же время очевидным кажется «кризис понятий, кризис мира, кризис человека» [2; 7].

Примечательно то, что «общество потребления», находясь в нравственном кризисе, ведя поиск какой бы то ни было «этической» базы, обратилось к экзистенциальным идеям, которые интенсивно популяризовались после войны. Под влиянием идеологии потребительства пафос экзистенциальной свободы снижается, и проблема выбора интерпретируется в соответствии с «запросами времени»: свобода стала восприниматься как вседозволенность, индивидуализм, а выбор — как процесс удовлетворения потребностей. Здесь уже трудно увидеть трагическое мироощущение, свойственное экзистенциалистам, но Саган показывает «грусть», открывающуюся героям, настроенным исключительно на удовольствие. В отношении к жизни у французской буржуазной молодежи часто превалировало глубинное равнодушие к другим людям и к собственному будущему.

В отечественном литературоведении в Сесиль, героине, ярко демонстрирующей гедонизм как систему ценностей, видят отрицание нравственных устоев, выстраивание линии поведения и всего существования, по большому счету, на основе аморальных представлений о жизни. Это привносит в светлый образ молодости осадок потребительских пристрастий буржуазной среды, усложняя и без того существующий «кризис понятий» [2; 7].

Скука пансионного обучения, открывшиеся возможности беззаботной жизни в отцовском доме и собственные наклонности избавили Сесиль от бремени серьезности, а затем и от ответственности. «Легкость бытия» была одним из первых уроков, полученных от отца. Мода на роскошную, светскую жизнь захватила «малютку» Сесиль своими легкодоступными удовольствиями, потому своей неизменной чертой героиня называла «жажду удовольствий»: «быстро мчаться в машине, надеть новое платье, покупать пластинки, книги, цветы» [1; 16]. Но нельзя не отметить и тот факт, что обретение отца после долгих лет разлуки становится для Сесиль настоящей ценностью, главной духовной поддержкой, невзирая на отрицательные стороны его влияния.

Жизненное пространство, вопреки дарованной Сесиль свободе, уместается в рутине увеселений и отдыха, а эмоционально наполненные события принимают оттенок обыденности, превращаясь в свое тусклое подобие. Вместе с тем Сесиль намеренно вытесняет саморефлексию по поводу легкомысленного отношения к жизни, так как не видит в таком «молодежном» времяпрепровождении особой опасности.

Все меняется с появлением нового персонажа романа — Анны Ларсен, подруги покойной матери. Именно она стала первым человеком в жизни Сесиль, так многим отличавшимся от обычного окружения ее отца. Анна Ларсен — «женщина трезвого ума» [1; 21] — являла собой образ эмансипированной, самодостаточной женщины. Она привыкла брать на себя ответственность за собственную жизнь, ведь успешность ее карьеры и благополучное существование было плодом ее усилий и воли без супружеской поддержки.

Все модные настроения, присущие и молодым, и взрослым, новые воззрения, лишённые истинности, чистоты и искреннего чувства, также претили Анне. Ценностные ориентиры Анны всегда были четко размечены. Ее мир зиждился на традиционной по духу, а не по букве норме и морали, воспитании и этикете. Героиня определила для себя главное в человеке — это самоуважение и чувство собственного достоинства. В романе подчеркивается ее холодность и равнодушие, но их можно рассматривать как сдержанность в выражении чувств, тонкую душевную организацию, которой не требуется громких заявлений или пылких изречений. Она легко расставит нравственные приоритеты, например, такой фразой: «Все это модные, но дешевые рассуждения» [1; 25]. В некоторых критических работах в образе Анны подчеркивается некая сконструированная умозрительность [5; 227], гармоничность характера для создания контраста с героиней Сесиль. Противопоставлением образу Сесиль послужит такая характеристика старшей героини: «Присутствие Анны придавало вещам определенность, а словам смысл» [1; 12].

В лице Анны Сесиль вновь почувствовала авторитаризм суждений о жизни, которая царил в пансионе. Разговоры с ней всегда волновали Сесиль, она чувствовала особое внимание, прислушивалась и старалась осмыслить их. Но многое так не совпадало с ее упрощенной картиной мира, что, оставшись после разговора наедине с собой, она не могла связать между собой разноголосицу мнений Анны, окружающего общества, своего собственного или открыть новое видение вещей. Мораль для Сесиль потеряла значимость, перестала отвечать ее интересам, быть привязанной к ее потребностям, которые так легко осуществить и вне конкретных законов человеческого должностования. Вследствие этого гедонизм не дает возможности для развития нравственного сознания у героини. Сесиль — при всем ее показном индивидуализме — безвольна. Как ни парадоксально, но причина этого в обилии свободы как таковой, свободы выбора, желаний, взглядов в том числе. Тонкая душевная организация Анны была недоступна Сесиль, она могла познавать мир лишь через эмоции и чувства. Героине необходим был открытый контакт, возможность ссоры или спора, в котором можно лучше узнать друг друга, а самое главное — конкретное мнение другого человека: «Я предпочла бы, чтобы она рассердилась, а не примирялась так равнодушно с моей эмоциональной несостоятельностью» [1; 24]. Сесиль постоянно чувствовала себя зверьком, беспомощным и непонимающим, ненужным, неосознающим свою жизненную позицию. Деликатное поведение Анны лишь провоцирует это испуганное юное существо, но не помогает ему. Взрослая женщина не заметила, что ее любовь сосредоточена на Реймоне, а на «малютку» Сесиль приходятся чаще требования и обязанности, пусть и направленные на ее воспитание. Ни к тем, ни к другим девушка не была приучена, в удовлетворении своих прихотей ей не приходилось поступаться свободой своей личности. Анна уповала на самостоятельность взрослеющей, хотя и остававшейся ребенком, девушки, но Сесиль не могла ответить запросам человека «твердой воли и душевного спокойствия».

Саган рассматривает конфликт мировоззрений и поколений с точки зрения тоже набирающего силу в 1950-х феминистского подхода. Главными героями она делает женщин разного возраста. Самодостаточной и эмансипированной в плане профессии, достатка, жизненных установок писательница сообразно зрелому возрасту героини выводит Анну Ларсен: у нее успешная карьера, она полностью самореализовалась в труде и творчестве. Анна не зависима от других людей ни в материальном, ни в мировоззренческом отношении. Но ее независимое положение в обществе очень символично для того времени, когда феминизм еще только разрабатывал идеи свободы женской личности. Женщины стремились не только к равноправию социальных и политических свобод, но и к признанию особого женского мира с его психологией и устремлениями,

при этом разница «естественного» предназначения женщины и мужчины фактически игнорировалась.

Другая концепция женского образа представлена Саган в юной героине Сесиль. Ее положение в обществе, наоборот, изначально определяется другим человеком, отцом, но становится личностной установкой Сесиль. Ее полностью устраивает материальное благополучие, спектр возможностей, дарованных состоянием отца. Она не только не стремится освободиться от этого и стать независимой, но и не признает никакого иного давления на свою систему взглядов. Сесиль лишь представляет себе образы ее успешного будущего, но ничего не делает для этого. Здесь и сказывается влияние послевоенной социальной обстановки в стране, где молодежь предается потребительству во всех его формах под предлогом отсутствия других ценностей, а именно нравственных установок, которые были основой мировоззрения для прежних поколений. Сесиль не самодостаточна и в личностном плане, что можно отнести к возрастному фактору.

Героиня, как и ее отец, индивидуалистка. В этом смысле она тоже противостоит «традиционному» мифу о роли женщины (как жены, матери, хранительницы семейного очага) в обществе. Именно поэтому ее образ становится «провозвестницей свободных нравов» [4; 8]: героини Саган предвосхитили сексуальную революцию и молодежные бунты 1960–1970-х годов. Женщина получила такую свободу, которая полностью отстранила преследующий ее из прошлого «миф» о женской судьбе. Но феминизация Сесиль проходит под воздействием отца, и, если бы не его влияние, быть может, юная героиня продолжила бы ряд самодостаточных, эмансипированных, но глубоко несчастных героинь Саган, первой из которых была Анна Ларсен.

Судьба самой Ф. Саган до сих пор овеяна «мифами» о феминистке послевоенного поколения. Писательница применяет экзистенциальные идеи к жизненным коллизиям своих современниц. Понятия одиночества, выбора переходят в сферу женской самореализации, где главным пространством существования является любовь и отношения с противоположным полом. Экзистенциальные и феминистские идеи сближаются в творчестве Саган, и, разрушая стандартные представления о женщине, она создает современный миф о женской судьбе.

Список литературы:

1. Саган Ф. Немного солнца в холодной воде / Франсуаза Саган. — Л.: Культинформ-пресс: Соц.-коммерч. фирма «Человек», 1991. — 383 с.
2. Андреев Л.Г. Современная литература Франции. 60-е годы. М.: Московский университет, 1977. — 368 с.
3. Лельевр М.-Д. Франсуаза Саган. — М.: Эксмо, 2010. — 352 с.
4. Уваров Ю. Грустная улыбка Франсуазы Саган / Саган Ф. Избранное. — М.: «Фирма АРТ», 1992. — С. 5-20.
5. Шкунаева И.Д. Современная французская литература. М.: Институт международных отношений, 1961. — 334 с.

Экфрасис в повести Г. Флобера «Простая душа»: к вопросу о реконструкции евангельского подтекста

Исследования, связанные с экфрасисом, становятся все более «модным» направлением в современном литературоведении. Возможно, подобный интерес к данному художественному приему определяется двумя важными факторами: первый — научный интерес к явлениям, находящимся на границе различных областей и жанров в культуре; второй — сущность самого экфрасиса, в котором отражается взаимодействие литературы и других направлений искусства. С. Н. Зенкин дает определение экфрасиса как рода «словесно-творческой “оцифровки” непрерывного образа, живописного, музыкального, театрального и т.д.» [Зенкин, 2002].

Анализируя экфрасис исследователи отмечают, что в рамках художественного произведения экфрасис не просто «описывает» картину, но прежде всего предлагает ее интерпретацию. Так, Л. Геллер обращает особое внимание на то, что экфрасис не является копией, поскольку копия — это «рабское подражание оригиналу» [Геллер, 2002, с. 10]. Данная особенность экфрасиса связана с двойственной природой этого художественного приема. Как замечает Е. Постнова, «воссоздавая реально существующие изображения, экфратическое описание тяготеет к точности их воспроизведения, однако, будучи воспроизведением уже имеющейся художественной целостности, оно приобретает новые дополнительные смыслы» [Постнова, 2012, с. 12].

Прежде чем говорить об экфрасисе и его функциях непосредственно в повести Г. Флобера «Простая душа» (1877), следует учесть несколько моментов. В первую очередь стоит обратить внимание на наличие в произведении библейского подтекста и связанных с ним мотивов. Как замечает Ю. Шатин, экфрасис всегда вписан в сюжет и набор мотивов [Шатин, 2004]. Здесь также стоит отметить, что если в остальных повестях цикла Флобера («Легенда о святом Юлиане Странноприимце», «Иродиада») евангельские мотивы заявлены открыто, то в «Простой душе» они обнаруживают себя главным образом на уровне подтекста. Так, анализ повести показывает присутствие в ней мотива святости. Он связан с образом главной героини — Фелиситэ. Еще Р. Назировым было подмечено следующее: «В форме натуралистической новеллы Флобер создал житие святой. Фелисите — это неузнанная святая, Sancta Simplicitas, укор циничным эгоистам, окружавшим стареющего Флобера» [Назиров, 2005, с.156].

Наличие евангельских мотивов в повести отмечалось и Ю. Полухиной. Не соглашаясь с концепцией «святости» Фелиситэ, исследовательница тем не менее не отрицает присутствия библейского подтекста в повести, например, на уровне пространства. Так, она отмечает наличие евангельских мотивов в описании комнаты Фелиситэ. «Комната Фелисите являет собой одновременно “капернаум” (по соотнесенности с названием города), “часовню” и “беспорядок”», — замечает Полухина [Полухина, 2006, с. 133]. Обращение к библейскому подтексту в повести обнаруживает присутствие евангельских аллюзий на уровне образов. Здесь стоит отметить существование в повести соотнесенности между образом главной героини и Девой Марией. В Евангелиях упоминания о Святой Деве довольно кратки, но они дают читателю ясное представление о ее нравственной высоте, скромности, мужестве и самопожертвовании. С древнейших времен ее называют Заступницей христиан. В образе Фелиситэ Флобер подчеркивает ее доброту, бескорыстие, простоту и великодушие. Известно также, что Пресвятая Дева традиционно считается символом материнства. У Фелиситэ нет своих детей, но при этом она самоотверженно заботится о детях госпожи Обен. «Поль и Виргиния... казались ей сде-

ланными из драгоценного металла; она таскала их на спине, как лошадь, но г-жа Обен запретила ей целовать их каждую минуту, что поразило её в самое сердце» [Флобер, 1956, с.98] или «ей казалось вполне естественным потерять голову из-за малютки» [Флобер, 1956, с. 108], — отмечает автор. Материнские чувства Фелиситэ испытывает и к своему племяннику Виктору: «она отправлялась в церковь, с материнской гордостью опираясь на его руку» [Флобер, 1956, с. 106]. Более того, отношения Фелиситэ и Виктора в повести оказываются вписанными в евангельский контекст.

На данную мысль наталкивает и эпизод, где главной героине не удастся проститься с племянником перед тем, как Виктор отплывает в свое последнее морское путешествие. Решив проводить племянника, Фелиситэ отправляется в путь и в какой-то момент ошибается в направлении дороги. «Когда она подошла к Голгофе, то вместо того, чтобы повернуть налево, пошла направо, заблудилась в верфях и вернулась назад» [Флобер, 1956, с. 106], — пишет автор. На обратном пути героиня вновь проходит рядом с Голгофой. «Когда Фелиситэ проходила мимо Голгофы, ей захотелось попросить бога, чтобы он не оставил того, кто был ей дороже всего, и она долго молилась, простояв на одном месте...» [Флобер, 1956, с.107]. В католической традиции Голгофой является распятие, воздвигнутое в открытом пространстве, а также место, где установлены изображения (иконы или скульптуры) сцен Христовых Страстей. В Евангелии Голгофа — место распятия Иисуса Христа, символ смерти. Племянник Фелиситэ не вернется из плаванья. В упомянутом отрывке явно прослеживается отождествление Фелиситэ с Девой Марией, а Виктора — с Иисусом Христом.

Данные мотивы и аллюзии получают развитие в экфрасисе, который мы встречаем в последующем повествовании. Речь идет об эпизоде, в рамках которого Фелиситэ получает известие о смерти любимого племянника. Сцена оплакивания Виктора позволяет, на наш взгляд, соотнести Фелиситэ с иконописным образом Девы Марии, оплакивающей Христа.

Здесь необходимо сделать некоторое отступление и обратить внимание на то, каким образом отразился данный евангельский эпизод в живописи. Известно, что традиционно европейские художники, воссоздавая сцену снятия Христа с креста и его оплакивания, во многом прибегали к помощи собственной фантазии, поскольку в Евангелиях нет подробного описания этих событий. В творчестве многих живописцев Средневековья и Ренессанса присутствуют картины на данный сюжет. На многих из них обычно изображена Дева Мария в состоянии скорби. Она находится на иконах и картинах слева от тела Христа. Весь ее облик демонстрирует состояние горя — опущенные руки, закрытые глаза. Данные картины в европейской живописи носят название «Пьета» (итал. — оплакивание) или «Оплакивание Христа». Например, это полотна С. Боттичелли (после 1490), С. Дель Пьомбо (1517), А. Караччи (1604) и других известных итальянских художников.

Возможную отсылку к пьете мы предполагаем в сцене, изображающей горе флоберовской героини, узнавшей о смерти племянника. «Фелиситэ упала на стул, прислонившись головой к перегородке, и закрыла веки,... — Бедный мальчик! — повторяла она с поникшей головой, с бессильно повисшими руками...» [Флобер, 1956, с.109], — описывает автор реакцию героини. Мимика, жесты и поза Фелиситэ в этом эпизоде напоминают образ скорбящей Марии в пьете. Переживания героини отражают силу ее чувств к Виктору. «Она крепилась и бодрилась до самого вечера, но у себя в комнате, лежа ничком на постели, отдалась горю, уткнувшись лицом в подушку и сжав кулаками виски» [Флобер, с.109], — далее напишет автор.

Важно заметить, что, говоря о функциях экфрасиса в литературном произведении, исследователи выделяют чаще всего характерологическую и метаописательную функции [Постнова, 2012, с. 19]. Под первой подразумевается связь между литературными

героями и образами с картины. «Экфрасис в своей характерологической функции является средством создания образов автора и героя (героев)» [Постнова, 2012, с. 19], — замечает Е. Постнова. В рамках характерологической функции экфрасис привносит новые смыслы в заявленные образы: «Характеры и судьбы литературных героев соотносятся с семантикой образов, запечатленных на проецируемом полотне, и приобретают новые, дополнительные смыслы» [Постнова, 2012, с. 16]. В этом контексте можно обратить внимание на «Пьету» (ок. 1495) С. Боттичелли. О. Петрочук, автор книги о художнике, пишет следующее о картинах подобного жанра у этого итальянского художника: «Главный мотив, которому все повинует в этих картинах», — сострадание, охватившее всех героев, и выявление оттенков страдания» [Петрочук, 1984, с. 160]. «И хотя от Христа как от эпицентра расходятся волны страдальческого действия, не он задает ему тон, а все остальные участники. Ушедшее с жизнью страдание мученика отступает перед страстями живых свидетелей казни», — далее замечает исследовательница [Петрочук, 1984, с. 161]. Мы считаем, что эти идеи можно экстраполировать на флоберовский текст, в силу того, что он вписывается в данную традицию в изображении скорбящей матери.

В повести Флобера соотнесение Фелиситэ с Богородицей очевидно. Его задает предполагаемый нами экфрасис. И он придает необычный психологизм образу Фелиситэ. Речь идет о том, что главная героиня «Простой души» оказывается способна к глубоким чувствам — к сильному страданию, а самое главное — к огромной материнской любви. Суть «пъеты» заключается прежде всего в отражении неразрывной связи между матерью и сыном (в образах Богородицы и Иисуса Христа). И в этом смысле скорбь Фелиситэ по умершему племяннику, которого она считала своим сыном, и скорбь Девы Марии по убитому Христу оказываются приравненными друг к другу.

Помимо этого, отождествляя через экфрасис эти два образа, Флобер «возносит» свою героиню на принципиально иной уровень: Фелиситэ становится святой в христианском контексте, Великой Матерью — если говорить языком архетипов.

Такая трактовка подтверждается и положением повести «Простая душа» в цикле Г. Флобера «Три повести», посвященном разным формам святости. В рамках цикла «неузнанная святая» Фелиситэ оказывается в одном ряду со святым Юлианом из «Легенды о Святом Юлиане Странноприимце» и с Иокананом (Иоанном Крестителем) из повести «Иродида». Автор показывает, что Фелиситэ — это современная святая, за внешней простотой которой скрываются одухотворенность и способность к глубоким чувствам. Она невежественна и наивна, но ее душевная чистота свидетельствует о присутствии духа Божьего в таком, на первый взгляд, невзрачном существе.

Л. Геллер, рассуждая об экфрасисе, отмечает многогранность данного явления. По его мнению, экфрасис способен к охвату различных уровней порождения и восприятия художественного. Так, исследователь выделяет философско-эстетический, эпистемологический, семиотический, культурно-исторический и другие сферы, которые могут быть затронуты экфрасисом. Здесь же литературовед говорит о том, что экфрасис является «религиозным принципом», то есть «приглашением-побуждением к духовному видению как высшему восприятию мира и восприятию высшего мира, и вместе с тем — принципом сакрализации художественности как гарантии целостности восприятия» [Геллер, 2002, с. 19]. Появление экфрасиса в «Простой душе», самой «приземленной» в цикле «Трех повестей», намечает важную идею, заявленную автором. Речь идет о способности увидеть «высшее», «святое» в, казалось бы, обычном и повседневном. В примитивном, на первый взгляд, существовании Фелиситэ соединяются земное и небесное. Так писатель помогает читателю увидеть за обыденным вечное, столкнуться в себе самом с присутствием изначальной божественности.

Список литературы:

1. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума/ Под ред. Л. Геллера. — М.: МИК, 2002. — С. 5-23.
2. Зенкин С.Н. Новые фигуры. Заметки о теории // С.Н. Зенкин// Новое литературное обозрение. №57. 2002// URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/57/zenk.html> (дата обращения: 20.12.2014)
3. Назиров Р. Г. Пародии Чехова и французская литература / Назиров Р.Г. // Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет. Сб. статей. — Уфа : РИО БашГУ, 2005. — С. 150-158.
4. Петрочук О. Сандро Боттичелли. — М.: Искусство, 1984. — 224 с.
5. Постнова Е.А. Экфрасис в творчестве В.А. Каверина 1960-1970-х гг. : дис. ... кандидата филол. наук : 10.01.01 / Постнова Елена Аркадьевна. — Пермь, 2012. — 169 с.
6. Полухина Ю. В. Три повести Флобера: хронологическая структура, фигуры пространства и использование в произведениях образа «слова». / Ю. В. Полухина // Вестник ПСТГУ III Филология. — 2006. — Вып. 2. — С. 124-134.
7. Флобер Г. Собрание сочинений в 5 тт. Т.4 / Г. Флобер. — М. : Правда, 1956. — 406 с.
8. Шатин Ю. В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис / Ю. В. Шатин // Критика и семиотика. — Вып. 7. — Новосибирск, 2004. — С. 217-226 // URL: <http://www.philology.ru/literature1/shatin-04.htm> (дата обращения: 28.12.2014)

Калистратова М.А.
Научный руководитель: Маркин А.В.
УрФУ (Екатеринбург)

«Шотландский перекрёсток»: художественный мир романов И.Бэнкса как отражение национального самосознания

Иэн Бэнкс — поистине загадочная фигура в литературе последних десятилетий. Он не очень любил давать интервью, потому о личности его известно не так уж и много, — за исключением, пожалуй, политических пристрастий: Иэн Бэнкс открыто и последовательно выступал ярким противником тэтчеризма и до конца своих дней придерживался левых взглядов.

Его первый роман «Осиная фабрика», вышедший в 1984 году, произвел настоящий фурор в литературном мире, — эстетически-отвратительная, но великолепно написанная история о мальчике, который вел поистине странный и пугающий образ жизни и, вдобавок во всему, стал объектом эксперимента своего обиженного женщинами отца и, более того, на поверку оказался девочкой, — вызвала у критиков противоречивые эмоции. Парадоксальностью, противоречивостью обладает и сам роман, задавший своеобразную планку для последующих работ Бэнкса и для оценки его образа как писателя.

Творчество Иэна Бэнкса рассматривается во многих контекстах: исследователи находят в его романах отражение гендерной проблематики, отмечают причудливое переплетение стилей и тем, фантастического и реального, обращают внимание постмодернистскую игру на разных онтологических уровнях. Безусловно, многое из вышеупомянутого можно встретить в творчестве и других авторов эпохи постмодернизма. Однако есть существенный нюанс, отличающий автора от череды его современников: в творчестве Иэна Бэнкса очевидна некоторая «гипертрофированность» художе-

ственных и стилистических приемов, некое «переигрывание», граничащее с запутыванием читателя. И во многом эта «гипертрофированность» связана с тем, что Иэн Бэнкс является не только представителем поколения постмодернистов, вступивших в литературу в середине восьмидесятых (хотя это, безусловно, имеет значение), но и с тем, что Иэн Бэнкс, помимо всего прочего, представитель **шотландского** литературного постмодернизма и шотландской литературы в целом.

Шотландская литературная традиция обладает целым рядом характерных черт: это и «маргинальность», проявляющаяся как на уровне языка (использование шотландского диалекта), так и на уровне тематики (признание собственной уникальности и независимости, единения с природой, ощущение национального духа, отличного от прочих); и особое, проникнутое мистикой видение мира (воплощенное, прежде всего, в феномене шотландской готики), сопровождаемое с «диссоциацией чувствительности» и вылившееся в феномен «каледонийской антисигизии» (совмещения в единое целое реального и фантастического); и некая раздвоенность сознания, проявившееся в таких знаменитых шотландских романах как «Исповедь оправданного грешника» Джеймса Хогга и «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Роберта Льюиса Стивенсона. Но, в то же время, шотландская литературная традиция как уникальное, самостоятельное явление не складывалась. Несмотря на уникальность художественного мировосприятия, шотландские авторы, в массе своей, не могли четко манифестировать внятные и понятные читателю литературный язык и литературный стиль. Но к концу семидесятых годов 20 века ситуация меняется. Британская история этого периода характеризуется высоким политическим напряжением, что не могло не найти отражение в литературе. Литература, «подогретая» сложностями в обществе, становится полем экспериментов, возвращая ряд новшеств. А для Шотландии роковым стал 1979 год — жаждающая деволюции страна горцев терпит поражение — на общенациональных выборах побеждает Маргарет Тэтчер. В результате политических решений, принятых правительством Тэтчер, «из маргинальной, эксцентричной, невротичной нации, шотландцы превратились в настоящую модель постмодернистского общества» [1]. Шотландская литературная традиция, прежде казавшейся несколько несостоятельной из-за неубедительного голоса рассказчика, трансформируется в манифест культурной (и, отчасти, политической) независимости. Писатели, пытающиеся примириться с жесткостью тэтчеризма, наследуют так называемую «диссоциацию чувствительности» (отсутствие баланса между эмоциями и разумом, сердцем и головой [1]), но усиливают её эффект, применяя техники, где «романтическое постоянно обрывается иронией, суровый реализм сталкивается с фэнтези» [1], а повествование становится игрой на различных онтологических уровнях. Шотландская литература, прежде вовлеченная в конфликт с реализмом, неспособная следовать его правилам, становится пророчески постмодернистской. Она возвращает целое поколение молодых авторов, проникнутых новым «шотландским духом», подвергшихся влиянию современных событий, но не забывших и унаследовавших важные литературные традиции, которые рассматриваются, однако, уже с позиции постмодернизма. Одним из таких авторов оказывается и Иэн Бэнкс.

Творчество Иэна Бэнкса является отображением современного взгляда на мир и, в то же время, единения с шотландской литературной традицией. Так, в уже упомянутом нами романе «Осиная Фабрика», можно найти отражение многих характерных для шотландской литературы черт. Причудливые формы принимает в «Осиной фабрике» феномен маргинальности — маргинальность главного героя представлена на нескольких уровнях, которые можно условно разделить на «локальный», «семейный» и «личный». И каждый из этих уровней делится и на дальнейшие подуровни, вычленяющие отдельные аспекты маргинальности. Например, маргинальность «локальная» (т. е.

маргинальность, проявляющаяся на пространственном уровне), как бы сужается, формируя собственную внутреннюю организацию, — с размеров Шотландии, страны, которой принадлежит главный герой, пространство сужается до размеров родового острова, а затем, в свою очередь, до находящегося на нем дома, где главный герой, Фрэнк, также находит для себя место уединения.

Мир, который мы наблюдаем глазами Фрэнка, оказывается миром, в котором реальное и фантастическое неразрывно связаны между собой. «Каледонийская антисигизия» достигает, с одной стороны, абсолютного предела, а с другой, абсолютной, хотя и непонятной, неестественной гармонии: мир Осиной Фабрики — машины, которой поклоняется Фрэнк, машины, которая позволяет ему, подобно пророкам, получать видения, — оказывается настолько переплетенным с повседневным миром Фрэнка, что читатель, сперва сражаясь с удивлением и непониманием, склонен впоследствии не только принять, но и понять показанный ему мир.

Кроме того, «Осиная фабрика», как пишет Кирсти Макдональд, «стала романом, провозгласившим воскрешение шотландской готики» [2]. Но готика как бы несколько искажается, становясь «черной комедией со своеобразной переработкой мифа о Франкенштейне» [1].

Не столь яркий, но вполне укладывающийся в канву «шотландского постмодернизма», роман «Шаги по стеклу» увидел свет в 1985 году. В этом романе Иэн Бэнкс комбинирует три разных повествования и три разных жанра в рамках одного произведения: современную лирическую, романтическую историю, повествующую о молодом и влюбленном художнике Грэме Парке, вовлеченном в странные игры брата и сестры; историю психоделическую, запечатлевшую мир, воспринимаемый разумом, пораженным паранойей, — этот разум принадлежит некоему Стивену Граута, убежденного в том, что он представитель высшей инопланетной расы, в наказание заброшенном в Лондон 80-х годов; и фантастически-философскую историю о том, как два настоящих футуристических воина, совершивших проступки, томятся в заточении в замке посреди пустынной планеты. Каждая из этих сюжетных линий «сражается» с другими, желая установить монополию на онтологическую достоверность. Онтологическая достоверность проблематизируется не только на внутритекстовом, сюжетном, но и на интертекстуальном уровне, а также на уровне «физической», объективно существующей реальности. Подобную структуру повествования считают особой заслугой шотландских авторов, ставших популярными в 80-е: «В восьмидесятые годы шотландский роман наслаждается тем, что добавляет к слабому реалистическому повествованию «некоторую невозможность», которая подрывает реалистическую традицию, укрепляя те готические традиции шотландского романа, в которых торжествуют сверхъестественное и магическое» [1].

Кроме того, роман «Шаги по стеклу» остро политизирован, и это политизированность, прежде всего, отражена в образе Слейтера, друга героя первой истории Грэма Парка: он остр на язык, стремится озвучить правду, какой бы неприятной и горькой она ни была, он — типичный лейборист и в своих речах придерживается «рефлекторной» анти-консервативной риторики, отсюда и срывающиеся с его языка «бабка Мэги», «идиотское морализаторство», «старый фашист» [3].

Новое видение мира становится все более очевидным, когда издается в 1986 году третий роман Иэна Бэнкса «Мост». Исследователи, а в частности Сэм Джордисон, определяют «Мост» как «сложный, многогранный роман, выделяющий несколько запутанных, перегруженных символизмом сюжетных линий, и стирающий границы между массовой литературой и научной фантастикой» [4].

«Мост» повествует о молодом человеке, попавшем в автокатастрофу, после которой он погружается в кому. Находясь в состоянии комы, главный герой путешествует в

разных мирах, реальное существование которых остается под вопросом, а сами миры (ровно так же, как и в романе «Шаги по стеклу»), соперничают за право быть единственно достоверным. Как пишет Джордисон, которого мы уже ранее цитировали, «В романе «Мост» реальность искривляется, нарушаются законы физики, создаются новые техники и невероятные изобретения служат своеобразной игрушкой автора. Также размываются границы между жизнью и смертью и размываются так, что многие люди в 1980-х, расставлявшие книги на полках, затруднялись, на какую полку поставить «Мост» [4]. И здесь необходимо повторить то, что уже говорилось нами прежде: Иэн Бэнкс удивительным образом соединяет черты классической шотландской литературной традиции и постмодернистского отношения к миру.

Недаром роман «Мост» именуют пограничным — в нем содержатся как и черты традиционной шотландской литературы — маргинальность героев, желание показать родную страну, «каледонийская антисигизия», элементы шотландской готики, — так и уже упомянутая постмодернистская игра на разных онтологических уровнях. Кроме того, этот роман служит ещё и «мостом» к последующему научно-фантастическому творчеству Бэнкса, что, как говорилось выше, заставляло многих работников книжных магазинов теряться в догадках о правильном месте для этой книги на полках.

Итак, мы рассмотрели три первых романа Иэна Бэнкса, которые оказали огромное влияние на оформление и современной шотландской литературы, и на все последующее творчество Иэна Бэнкса. Так, например, в «Улице отчаяния» (1987) главный герой, уставший от жизни музыкант, уединяется в своем замке в Шотландии, порой теряясь между своими воспоминаниями и реальной жизнью, роман «Пособник» (1993) так же, как и «Шаги по стеклу», пронизан острой политизированностью, а «Песнь камня» (1997) служит отражением авторской рефлексии относительно культурной и исторической ситуации в стране в символическом, мистифицированном, готическом ключе.

Таким образом, несмотря на то, что Иэн Бэнкс часто высказывал сомнение насчет собственной принадлежности к шотландской литературе (например, в интервью в *Radical Scotland* [5]), его творчество, возможно, вне его ведома не только «пропиталось» «шотландским духом», но и предопределило развитие шотландской литературы на годы вперед. Иэна Бэнкса называли «игроком в игры», говоря о его способности создать такую игру на онтологических уровнях, которая повергнет любого читателя в состояние бесконечного немого вопроса в совокупности с восхищением. И, как уже об этом говорилось ранее, эта онтологическая игра присуща многим постмодернистским авторам, однако, в работах «новых» шотландцев она приобретает абсолютно особенную окраску, мистифицированную, пронизанную символами. И, безусловно, во многом эта черта шотландской литературы укрепляется благодаря Иэну Бэнксу. Кроме того, Иэна Бэнкса с уверенностью называли и автором, давшим новое рождение шотландской готике. И то разделение, которое Бэнкс последовательно проводил в своем творчестве, — разделение на научно-фантастическую и «массовую» литературу с соответствующим различием в имени автора («Иэн М. Бэнкс» как автор фантастической литературы и «Иэн Бэнкс» как автор массовой) — вполне можно обозначить как образец, принятый ныне многими литераторами, — безотносительно к литературной традиции.

Список литературы:

1. Cairns C. *Devolving the Scottish Novel / A Concise Companion to Contemporary British Fiction* / ed. by English J.F. — Blackwell Publishing Ltd. — 2006. — 221-240 pp.
2. Macdonald K. "This Desolate and Appaling Landscape": The Journey North in Contemporary Scott. — [Эл.ресурс]. — Режим доступа: http://www.academia.edu/207998/This_Desolate_and_Apalling_Landscape_The_Journey_North_in_Contemporary_Scottish_Gothic

3. Бэнкс И. Шаги по стеклу : роман / Иэн Бэнкс ; [пер. с англ.Е.Петровой]. — М.: Эксмо ; Спб.: Домино. — 2010. — 384 с. — (Pocket book).
4. Jordison S. Iain Banks's The Bridge: the link between his mainstream and SF work. — [Эл.ресурс]. — Режим доступа: <http://www.theguardian.com/books/2014/sep/23/iain-banks-the-bridge-link-mainstream-literature-science-fiction>
5. Colebrook M. Reading double, writing double: the fiction of Iain (M.) Banks // The Bottle Imp. — 2010. — issue 8
6. Бэнкс И. Мост : роман / Иэн Бэнкс; [пер. с англ. Г.Корчагина]. — М.: Эксмо; Спб.: Домино. — 2008. — 416 с.
7. Бэнкс И. Осиная Фабрика : роман / Иэн Бэнкс; [пер. с англ. А.Гузмана]. — М.: Эксмо ; Спб.: Домино. — 2010. — 272 с.
8. Бэнкс И. Песнь Камня : роман / Иэн Бэнкс; [пер. с англ. А.Грызуновой]. — М.: Эксмо ; Спб.: Домино. — 2012. — 272 с.
9. Бэнкс И. Пособник : роман / Иэн Бэнкс; [пер. с англ. С.Буренина, Г.Крылова]. — М.: Эксмо ; Спб.: Домино. — 2009. — 368 с.
10. Бэнкс И. Улица Отчаяния : роман / Иэн Бэнкс; [пер. с англ. М.Пчелинцева]. — М.: Эксмо ; Спб.: Домино. — 2010. — 432 с.

Румянцев К. М.
Научный руководитель: Назарова Л. А.
УрФУ (Екатеринбург)

Шекспир в творчестве М. Андерсона

Предметом данной статьи являются шекспировские аллюзии в пьесе Максвелла Андерсона «Хай Тор».

Максвелл (Максуэлл) Андерсон (1888-1959) — американский драматург первой половины XX века. Его перу принадлежит свыше 40 пьес. За созданную в 1933 году сатирическую драму «Чума на оба ваши дома» (Both Your Houses) он в этом же году был удостоен Пулитцеровской премии. Это был единственный раз за его продолжительную карьеру, когда он добился такого успеха. При этом справедливости ради надо сказать, что, когда в 1935 на эту престижную премию номинировали его пьесу «Воцарение зимы» (Winterset), у него были все шансы победить. Однако победа досталась Роберту Шервуду, а Андерсон получил награду от Нью-Йоркского Кружка Театральных Критиков, специально созданного с целью противопоставить себя коррумпированному, с точки зрения многих профессиональных театроведов, комитету по распределению Пулитцеровской премии в области драматического искусства.

Второй и последний раз эту же премию М. Андерсон получил в 1937 году за одну из самых лирических своих пьес — драму-фантазию, поэтическую трагикомедию «Хай Тор» (High Tor).

По поводу жанра данного произведения единого мнения у критиков нет. В англоязычном литературоведении данную пьесу относят к жанру фэнтези или даже к романтической комедии [3, эл. ресурс]. Вряд ли это корректно, во всяком случае в глазах отечественной критики, которая традиционно относит к жанру фэнтези эпические произведения массовой литературы. А. С. Ромм определяет жанр «Хай Тора» как «символическую пьесу» [5; 128], а Л.А. Назарова как трагикомедию. [4; 140]

Поскольку на русский язык пьеса не переведена, имеет смысл вкратце познакомиться с ее основным содержанием.

Потомок голландских моряков-переселенцев Ван Дорн живет на горе, которую называют Тор или Хай Тор, перешедшей к нему по наследству от его отца. К нему приходят работники трапповой компании Биггз и Скиммерхорн (последний — сын владельца компании) и предлагают продать гору. Ван Дорн отказывается. Далее следуют длительные переговоры. Также на горе не одну сотню лет обитают призраки, некогда бывшие людьми. Их корабль потерпел крушение у горы. И именно в тот день, когда к Ван Дорну пришли Биггз и Скиммерхорн, призраки впервые показываются людям. Они поддерживают хозяина горы, но по другим причинам: им нужно место обитания, а кроме горы, они нигде не могут поселиться. В финале за призраками приплывает «Летучий голландец» и забирает их. Старый же индеец уговаривает Ван Дорна продать гору, поскольку еще остались места, где не ступала нога человека. [1]

Мотив замкнутого пространства (острова/горы), на котором в результате кораблекрушения поселяются люди, развитие действия сразу в нескольких планах (чудесно волшебном, высоком и приземленном, реальном) и некоторые другие детали позволяют компетентному читателю увидеть в «Хай Торе» сходство с шекспировской «Бурей».

Так, «сверхъестественный» пласт произведения великого англичанина, связанный с изображением таких героев, как Просперо, Ариэль, Сикоракса и Калибан, в пьесе Андерсона представлен образами голландских моряков XVII века. То, что они выступают в тексте в качестве призраков, привидений, духов, лишний раз и подчеркивает их принадлежность к потустороннему миру.

Один из конфликтов в «Буре» строится на развитии отношений изгнанного Просперо с его братом и свитой последнего. Этому противостоянию соответствует и основной конфликт пьесы Андерсона — конфликт между «захватчиками», в данном случае трапповой компанией, и изгнанником, который держится за свою скалу. Другими словами, между Скиммерхорном-старшим и Ван Дорном. В данном случае именно Скиммерхорн-старший является узурпатором, пытающимся отнять у Ван Дорна его наследственные владения точно так же, как Антонио отнял у Просперо власть в Милане.

Наконец, в пьесе Шекспира, как практически всегда у этого автора, присутствуют явно комедийные персонажи — шут Тринкуло и дворецкий Стефано. У Андерсона их роли выполняют Биггз и Скиммерхорн, мошенники из трапповой компании. Пары героев роднит и единый сюжетный мотив: и те и другие совершают кражу. Тринкуло и Стефано крадут вещи Просперо, а Скиммерхорн-младший и Биггз обворовывают грабителей местного банка.

Вместе с тем, пьеса Андерсона, несомненно написанная под воздействием шекспировской поэтической трагикомедии, иначе расставляет акценты во взаимодействии персонажей. Так, на высшем, мистическом уровне, где взаимодействуют духи голландских моряков и старый индеец, уже почти превратившийся в такого же духа, их образы противостоят персонажам современности, которую автор и указанные выше герои явно не одобряют. Ван Дорн, так же, как и Просперо, хотя и не может повелевать этими духами, но в отличие от других людей может их видеть, общаться с ними, сочувствовать им, к тому же Ван Дорна объединяет с духами кровное родство — он их прямой потомок по крови.

Сложнее обстоит дело с любовной линией в пьесах. Как известно, у Шекспира присутствует одна-единственная любовная пара — Фердинанд и Миранда. У Андерсона присутствует несколько любовных пар, которые на протяжении действия пьесы меняются местами.

Ван Дорн + Лиз
Джудит + капитан Ашер

Ван Дорн + Джудит
Лиз + Де Витт

Смена пар напоминает скорее шекспировский же «Сон в летнюю ночь». Кстати, аллюзии на это произведение в пьесе Андерсона также имеются.

Учитывая, что в любовный разлад между героями напрямую вмешиваются потусторонние существа, параллель со «Сном в летнюю ночь» становится вполне оправданной, тем более что в этой комедии Шекспира Титания в какой-то момент влюбляется в осла Основу. Со «Сном в летнюю ночь» андерсоновскую пьесу роднит и время действия. Все события в «Хай Торе» происходят в течение одной бурной ненастной ночи и заканчиваются после её окончания. То же самое происходит и в «Сне в летнюю ночь», когда с первыми лучами рассвета колдовское наваждение исчезает, и герои возвращаются к своим прежним ролям и занятиям. Что касается места действия в «Хай Торе», то здесь скорее уместны параллели с «Бурей». У Просперо его волшебный остров, у Ван Дорна — его зачарованная скала над Гудзоном. Заметим, что в «Хай Торе» сохраняются классицистические единства: места, времени и действия.

В пьесе встречаются и прямые цитаты из других шекспировских пьес. Во второй сцене первого акта Де Витт упоминает «ведьм и русалок», «танцующих на пузырях», что сразу заставляет вспомнить «пузыри земли» из шекспировского «Макбета».

Также напрашивается параллель «расположения» людей и волшебных персонажей в пьесах. В «Буре» на острове были и те, и другие. На Торе в андерсоновской пьесе вполне очевидна та же ситуация. Позднее на остров приплывают люди. Аналогично и в «Хай Торе» — люди приходят на гору. Но поскольку гора не так «жестко» отделена от окружающего мира, где могут жить люди, они имеют возможность как приходить, так и уходить. Выходит, у Шекспира место обитания «нечеловеческих» существ жестко отделено от человеческого мира, и добраться сюда можно лишь после многих дней пути. У Андерсона же от горы до города и обратно можно дойти не раз в течение дня. В конце «Бури» люди уплывают с острова. Люди как бы оставляют волшебство на острове. В «Хай Торе» наоборот, волшебные персонажи покидают гору: они уплывают на корабле — и тоже к себе на родину.

Может возникнуть закономерный вопрос: а почему именно Шекспир? На наш взгляд, ответ на данный вопрос следует искать, прежде всего, в рассуждениях Андерсона-теоретика. Известно, что свои статьи о театре он посвятил в первую очередь размышлениям над сущностью трагедии, причем трагедии поэтической. Американский драматург свято верил в то, что только возрождение стихотворной трагедии способно вернуть театральному искусству былую силу и величие (в противовес коммерческой драме, царящей на Бродвее). Именно поэтому в своих исканиях он не мог не обратиться к наследию самого известного мастера поэтической драмы У. Шекспира.

Список литературы:

1. Anderson Maxwell — High Tor// 50 best plays of the American theatre — Crown Publishers, 1970.
2. Шекспир У. Буря// Собрание сочинений — М.: Художественная литература. 1989. —Т. 6.
3. Maxwell Anderson: Biography [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.answers.com/topic/maxwell-anderson>
4. Назарова Л. А. Поэтика трагического в драматургии Максуэлла Андерсона. Дис. канд. филол. — Екатеринбург: Б. и., 1999
5. Ромм А.С.Американская драматургия первой половины XX век. — М.: Искусство, 1978.

Взаимодействие мифологических существ и людей в цикле рассказов "Пегана" Эдварда Дансейни

В наши дни литература в жанре фэнтези приобретает всё большую и большую популярность, что привело и к более пристальному её научному изучению. Причин для подобной популярности можно назвать сразу несколько: это и своего рода желание убежать от действительности (мы используем данное словосочетание без всякого оценочного смысла, так как феномен эскапизма представляется нам куда более сложным, чем обычная неспособность реализовать себя в повседневной жизни), и целый комплекс явлений, названный отечественным исследователем Елеазаром Мелетинским "ремифологизацией литературы" [3], чьи корни уходят в начало XX века.

Вопреки широко распространённому мнению вовсе не Джон Толкиен является автором первых книг, которые можно отнести к этой тематической разновидности литературы, — он также опирался на значительную традицию. Речь идёт не только о, скажем, героических эпосах или народных сказках, но и об одном чрезвычайно малоизвестном у нас, ввиду отсутствия переводов на русский язык, поджанре, сложившемся в конце XIX — начале XX веков, который в западном литературоведении получил название "Weird Fiction" ("странная проза"). Как не сложно понять уже по одному названию, объём и содержание этого термина отличаются известной неопределённостью, и само его использование становится возможно, лишь когда работы Г.Ф. Лавкрафта, Элджернона Блэквуда, Уильяма Ходжсона и др. рассматриваются на фоне реалистической прозы конца позапрошлого века. Все эти авторы писали рассказы и романы на фантастические темы: классические истории о призраках и контактах с потусторонними силами, литературные притчи и легенды. От столь распространённой тогда "готической" литературы их отличало желание создать собственную мифологию и куда более частое обращение к образам, взятых не из мифологии христианской.

Яркий представитель этого вида словесности — ирландский аристократ Эдвард Джон Мортон Дракс Планкетт, 18-й барон Дансейни, чьё творчество не раз получало самые высокие оценки критиков и, несомненно, оказало значительное влияние в том числе и на уже упоминавшегося Толкиена. Отличавшийся богатой фантазией и склонностью к тонкой литературной игре, лорд Дансейни на Западе известен как один из предтеч фэнтези, однако количество публикаций его книг в России можно сосчитать по пальцам, как и число аналитических работ о нём.

Вышедший в 1905-м году сборник "Боги Пеганы" и последовавшие за ним уже через год "Время и боги" были попыткой создать собственный мир — Пегану — и описать его эволюцию от момента сотворения до конца времён. В книгах подробно рассказывается о *"вере людей, живущих на островах в Средиземном море, воды которого не стеснены никакими берегами"* [1], о пантеоне богов этого мира и, что, как мы постараемся показать, особенно важно, отношениях этих богов с людьми.

Однако перед тем, как начать более предметный разговор о мифотворчестве Дансейни в избранном нами аспекте, имеет смысл рассказать о тех моделях взаимодействия человека и мифологических существ, которые реализованы в действительно существовавших, не созданных авторами системах верований. Эти взаимоотношения вообще принципиально важны для любой из них: как отмечает всё тот же Мелетинский, миф функционален, он составляет основу и индивидуального мышления, и социального бытия архаичной эпохи [1]. Миф объясняет — в меру своих сил (и не стоит их недооценивать) — происхождение мира в целом и отдельных особенно важных его

частей, а так как рассказы о временах первотворения часто были неразрывно связаны с ритуалом, то миф ещё и поддерживает порядок, восстанавливает связь с предками. Он стремится к гармонизации социальной группы с окружающим миром — так, тотемные мифы имеют своей целью прежде всего сакрализацию рода, указание на связь с величием предшествующих эпох. В мифологии вообще общественное довлеет над частным — её ценностная шкала задаётся прежде всего интересами всей группы. Таким образом, в центре внимания оказываются не исключительно отношения богов (и чудовищ) друг с другом, а их контакты с человечеством.

Вариантов таких контактов может быть несколько: боги создают людей; боги помогают людям (и наоборот) или стремятся людей уничтожить; боги вступают в связь с земными женщинами и мужчинами, зачиная героев; наконец, боги могут *играть* людьми. Наша задача — проанализировать, как эти виды трансформировались в рассказах Дансейни и насколько в подобных изменениях раскрывается идейный замысел цикла.

Можно с уверенностью сказать, что основные темы обоих сборников заданы ещё в предисловии к первому из них:

"В туманной мгле, предшествовавшей Началу, Судьба и Случай кидали жребий, чтобы определить, чья будет Игра; выигравший же поспешил [...] к МАНА-ЙУД-СУШАИ и сказал

ему:

- Теперь создай для меня богов, потому что мой жребий выиграл и Игра будет моя.

Но чей жребий выиграл [...] — никому неизвестно" [1]

Далее говорится, что, завершив труды, демиург удалился на покой под мерный барабанный стук своего слуги Скарла, и проснётся лишь в конце времён, чтобы разрушить всё некогда созданное и начать сначала. Поэтому никто не молится Творцу, и всё почитание достаётся малым богам: Кибу — подателю жизни, Сишу — повелителю Времени, и Мунгу, несущему смерть. Характерна заявленная в первых строчках дистанция между миром сакральным и профанным, между людьми и создателем всего Сущего, которая впоследствии будет лишь нарастать и подчёркиваться, и неопределённость относительно управляющих миром сил. Это незнание рассказчиком (и всеми людьми Пеганы) устройства мира является ключевым для понимания содержательного плана произведения, к чему мы ещё вернёмся.

Следующий этап космогонии Пеганы начинается с того, что (и это принципиально важное слово) заскучавшие боги для собственного развлечения начинают творить миры. Показательно, что создание небесных тел и Земли происходит путём неких жестов-знамений и вербальных формул абстрактного свойства — например, появлению Кометы предшествует следующее заклятие: *"Давайте создадим ту, что будет искать, но никогда не найдёт, почему боги творили"* [2] (тема незнания, таким образом, распространяется здесь на мир неживой природы). Для оригинальных мифологических текстов подобный вид творения если и не является совсем нехарактерным (достаточно вспомнить о первых главах Книги Бытия и ряде сюжетов египетских мифов), то и наиболее распространённым назвать его никак не выйдет: куда чаще боги создают что-то, придавая новую форму или функции уже существующим материям или вовсе трансформируя части собственного тела. В этом и не только в этом проявляется некоторая отделённость богов Пеганы от собственного мира — они, в отличие от египетских богов сами не являются теми явлениями, которыми повелевают (Киб — не сама жизнь, он только наделил ею зверей и человека, Мунг — не сама Смерть, так называется его меч). Да и "выбор" таких явлений говорит о высокой степени абстрактности этих богов, что вообще не характерно для мифологического сознания с его предельной чувственной конкретностью образов. Если отвлечься от исключительно космогонии, то можно увидеть, что различие между мифологией традиционной и созданной в расска-

зах Дансейни ещё более глубоко. По мысли А.Ф. Лосева, миф, зародившись в эпоху родоплеменного строя, отражает особенности мышления того периода [2]. На пантеон переносится структура большой семьи — боги приходятся друг другу братьями и сёстрами, мужьями и жёнами. Высший мир организован по тому же принципу, что и мир человеческий, и в этом ещё одно доказательство социальности мифа. Ничего подобного мы не наблюдаем в "Богам Пеганы" — отношения между сущностями, распоряжающимися Вселенной, никак не определены в терминах родства, хотя те и выступают как некое монолитное единство по отношению к людям. Не оставляют они и отпрысков на Земле, в них нет столь свойственной античной мифологии любви к красоте сотворённых миров. Исключение из вышесказанного составляет рассказ "Легенда о рассвете", в которой впервые упоминается "дочь богов" Инзана — рассвет, ради счастья которой объединяется весь пантеон. Но и здесь можно наблюдать ту же логику — мы не знаем, какие именно боги стали родителями Инзаны (отметим, что она вообще единственное божество женского пола, упоминаемое за примерно четыре десятка рассказов).

Эта отделённость, проявляющаяся и на других уровнях текста, как нам представляется, становится причиной того, что в первой части цикла (да и в дальнейшем эта тема никогда полностью не исчезает) отношения богов и людей строятся по принципу игры, о чём в высшей степени недвусмысленно сообщает даже название главы, содержащей антропогенетический миф: "Об игре богов". Для того, чтобы играть, необходимо быть принципиально неравным объектам игры, нужна дистанция между шахматистом и фигурами на доске — и дистанция непреодолимая. Выше уже отмечалось, что причиной создания Миров стала обыкновенная скука. Но и всё живое было создано, когда Кибу надоело просто созерцать вращение небесных сфер, и он просто сделал себе множество новых игрушек. В дальнейшем Игрой богов будет названа сама смена жизни и смерти. Причём правил этой игры люди толком не знают. Попытки повлиять на результат Игры ни к чему не приведут: так, Мунг забирает всех, он *"посещает хижину бедняка или склоняется в низком поклоне перед королём"* [1], и никогда ещё мольбы людей не изменили его решений — предначертанное должно исполниться. И даже его жрецы знают, что все молитвы и жертвоприношения не смогут ничего поменять. Между богами и людьми не устанавливается "договорных" отношений, когда за выполнением неких сакральных действий следует помощь со стороны высших сил. Даже те боги, что, казалось бы, неразрывно связаны с человеком — очевидно срисованные с римских лар и манов домашние духи — не вступают с ним в контакт. Люди могут лишь надеяться (запомним и это слово) на смягчение своей доли, даже понимая, что шансы на исполнение желаний ничтожны. У того уже упоминавшегося факта, что боги не зачинают детей в Мирах, есть важнейшее следствие — в классической мифологии такие дети становились героями, чьей миссией было благодаря своим невероятным силам, уму, талантам упорядочить мир, гармонизировать его и сделать более пригодным для жизни. В фигурах этого типа проявляется творческое в широком смысле слово начало в человеке, его стремление к освоению мира и его переустройству. Дансейни, исключая из истории своего мира героев, борющихся с хтоническими чудовищами, основывающих города и проч., превращает человека в сторону почти сугубо пассивную, не имеющую возможности оказать сопротивления воздействию извне.

Как раз об этом "почти" речь пойдёт далее. За рассказом о сотворении мира и бегой обрисовкой главных членов пантеона следует череда коротких историй о пророках, играющих роль представителей всего рода людского перед лицом богов и призванных пролить свет на тайны мироздания. Все эти истории чрезвычайно схожи и построены по одной схеме: пророк пытается выполнить своё предназначение — у него ничего не получается — за пророком приходит Мунг. При всём трагизме каждой части все вместе они создают эффект почти комический — неудачным окажется любое дей-

ствие избранных народом мудрецов, Смерть неизбежна, и устройство Вселенной не становится яснее. Дансейни, переосмысляя, обыгрывает традиционные библейские мотивы — в одном рассказе пророк, не убоившийся гнева богов, решает построить башню, откуда каждый день проклинает беспощадных властителей Пеганы. Их наказание поистине ужасно — они обрекают пророка на жизнь столь долгую, что он сам призывает смерть. Даже когда людям удаётся стать равными богам, это оборачивается лишь новыми бедами, пародией на деяния настоящих культурных героев — Зодрак, бедняк, ставший богом, из благих побуждений ниспослал людям золото и любовь, но тем лишь усилил их страдания. Вариативность сюжетов при сохранении общей конструкции и ирония, с которой описаны усилия людей, способствуют тому, что пронзительный тон и усмешка парадоксальным образом сосуществуют в тексте на равных, оттеняя и усиливая друг друга.

Здесь для лучшего понимания последующего изложения необходимо сделать краткое отступление, посвящённое тому, как Дансейни работает с формой мифа. Одной из характерных примет любой мифологии является одновременное бытование нескольких версий одного и того же рассказа — даже число богов и их имена меняются в зависимости от местности (несколько "составов" пантеона существовало в Египте; на Крите паломникам показывали не только пещеру, где родился Зевс, но и место его смерти, примеры можно без труда умножить). Мифотворец XX века умело использовал эту особенность повествования в своих целях: почти каждый рассказ начинается с формулы: "В стране X рассказывают, что...". Передоверяя роль автора третьему лицу, он как бы снимает с себя ответственность за любые логические неувязки и противоречия в тексте. Имитация "ветвящегося" фольклорного нарратива позволяет Эдварду Планкетту не сковывать себя рамками одного магистрального сюжета и реализовать все возможности, а для чего ему нужно такое многообразие, мы уже видели. В мифе литературном, как и в мифе настоящем, не работает закон исключённого третьего — и луна может одновременно оказаться *"той, что наблюдает и сторожит"* [1] и серебряным мячиком, созданным в утешение Инзане, а количество версий конца света увеличивается почти с каждым рассказом, что, к слову, лишь повышает степень неопределённости в отношении того, как устроен мир.

Благодаря вышеупомянутым особенностям писателю удаётся без разрушения общего замысла выдвигать казалось бы взаимоисключающие трактовки интересующих нас взаимодействий. Если в начале цикла люди совсем не могут повлиять на происходящее с ними, то ближе к его концу связи становятся всё сложнее, всё запутаннее — боги оказываются нужны людям, их умоляют остаться, не покидать Миры, и народы готовы верить в обычные горы, груды камней в пустыне и поклоняться хромому пастуху; но и люди нужны богам — выясняется, что, по словам самих божеств, *"лучше быть птицами, лишёнными воздуха для полётов, чем быть Богами, лишёнными молитв и верующих"* [1], что возможна счастливая жизнь вообще без всякой веры, и именно отсутствие религии может помочь в борьбе с персонифицированным Голодом (что, заметим, несмотря на кажущуюся смену знаков всё равно не укладывается в рамки "правильной" мифологии). Творцы Миров всё реже упоминаются на страницах книги "Время и Боги" в качестве действующих лиц по мере приближения к финалу. В почти каждом из этих случаев всё обязательно возвращается на круги своя, люди не могут избавиться от нужды в вере — зато обретают возможность их простить, как поступает герой одной из новелл. И само смещение фокуса на активность людей, изменение акцентов приводит к сдвигу всей тональности текста: не исчезающие трагизм и ирония дополняются в конце цикла очень своеобразным, но всё-таки оптимизмом. Это, однако, не отменяет ни неизвестности о том, что будет с человеком после смерти, ни беспощадного хода времени.

Исходя из всего вышесказанного можно заключить, что инверсии в отношениях людей и высших сущностей приводят к полной смене излагавшийся нами в начале парадигмы — миф построен вокруг коллектива, тогда как книги Дансейни описывают метания отдельно взятого человека, увеличенные мифологической оптикой до всеобщего масштаба, ведь сама постановка вопроса о ценности индивидуальной жизни в рамках родоплеменного общества (в его идеальном воплощении, как мы представляем его себе сегодня) была невозможна, непрерывающийся поток поколений подхватывал человека, противоречие между волей к жизни и неизбежностью смерти снималось на более высоком уровне; миф описывает события даже космологического масштаба с человеческой точки зрения, повествование же Дансейни ведётся так, словно люди ничего не значат, как не значат сами по себе, если ими не играют, пешки.

При всём том данные отношения вовсе не исчерпываются ни игрой, ни прямым антагонизмом. На самом деле всё намного сложнее, и для того, чтобы яснее увидеть это, необходимо взглянуть на обе стороны в их отношении к ряду тесно связанных категорий. Первой из них будет знание: нами неоднократно было отмечено, что нестабильность положения людей в Пегане проявляется прежде всего в том, что никому неизвестно, как выглядит загробный мир и стоит ли туда стремиться — ценностная шкала сбита, не ясно, "что такое "хорошо" и что такое "плохо". Но Тайна Мироздания упоминается и в куда более широком смысле. Когда Киб создал жизнь, прочие божества испугались, что тайна того, почему они творили, будет раскрыта. Недаром и Комета должна всегда искать, но так и не найти разгадку этого секрета. В другом месте разница между животными и людьми, людьми и богами определена именно через наличие знания. Все усилия пророков направлены на его добычу или фабрикацию, подделку. Знание становится мерой могущества. Но ведь и сами господа Пеганы не всеведущи: они боятся воплощения Рока — Дорозанда, которому открыто будущее — и Худразея, бывшего некогда повелителем радости, но затем познавшего мудрость и потерявшего способность смеяться. Они сами созданы верховным демиургом, который, в свою очередь, выполнял заказ третьих сил. При помощи приёма "второго рассказчика" Дансейни даже передаёт легенду о том, что правду об их будущем творцам миров раскрыл в гневе пророк измученного народа, хотя и здесь подчёркивается не абсолютность этого знания.

С категорией знания связана ничуть не реже упоминавшаяся в нашей статье категория игры. Действительно, быть игрушкой в полном смысле слова можно лишь до тех пор, пока ты не знаешь, что ты — объект манипуляций. Знание правил априори предоставляет известную свободу действий. Про игру с человечеством было сказано достаточно, сейчас настало время обратиться к другой части вопроса. И снова Планкетт создаёт двойственную картину: с одной стороны, в самом начале первого сборника Киб своих "коллег" и себя самого называет "игрушками МАНА-ЙУД-СУШАИ, которыми он играл и о которых позабыл", а с другой, в дальнейшем не раз подчёркивается неосведомлённость верховных сущностей Пеганы о своей принадлежности числу фигур в партии Судьбы и Случая. Подобная развилка в действительности ничего не меняет, потому что Киб заранее смиряется со своей участью и даже сожалеет, что его бросили. Таким образом, играют и боги, и богами.

Наконец, сравним воздействие на них Времени. Несмотря на напрашивающийся ответ — ведь Сиш назван повелителем Часов, а само Время — то его псом, то *"смуглым слугой богов"* — всё не так просто. Да, люди не могут им управлять и не могут ему сопротивляться, но ведь это очень своенравный слуга — не кто иной, как он со своими полчищами лет уничтожил жемчужину богов — город Сардатрион, и именно он в самом Конце бросится на своих прежних хозяев, и тогда, по одной из версий, Мунгу придётся сражаться с ним. Победителей в той схватке уже не будет, сгинут оба. Характерно

то, каким образом, по мнению Дансейни, сражаться с вечностью могут люди — оружием становится искусство с его способностью задержать мгновение (здесь очевидно наследование романтической традиции).

Таким образом, оказывается, что человечество и пантеон богов Пеганы во многом схожи — будучи до определённой степени противниками на одном уровне, на другом они превращаются в типологически близкие группы. И те, и другие в разной степени, но всё-таки несведущи относительно того, в каком мире они живут; и те, и другие — фигуры в чьей-то партии; наконец и те, и другие боятся Времени и стремятся его подчинить.

Каким бы странным не прозвучало следующее заявление, нам оно кажется вполне обоснованным: цикл рассказов, посвящённых миру Пеганы, отражает свою эпоху столь же глубоко, как романы Сомерсета Моэма или пьесы Бернарда Шоу. Используя для своих нужд мифологическую форму, умело изменив содержание многих важнейших понятий архаического сознания и мифа как жанра, Дансейни сумел передать с их помощью всё разочарование человека начала прошлого столетия — разумеется, не в одной только религии, но и во всём мировоззрении европейца, которое складывалось веками; его страх перед неизвестностью и желание вернуться в "безопасное" прошлое и в то же самое время — ожидание грядущих перемен. Эдварду Планкетту удалось слить воедино предельно разнородные образы, сюжеты и мотивы: взятые из библейской, античной, скандинавской и кельтской мифологических традиций, средневековых рыцарских романов и философских систем как древности, так и современных автору (в Дансейни безусловно угадывается внимательный читатель Ницше) — все они раскрывают, преображённые авторской волей, замысел книг: человек оказывается неразрывно связан с чем-то большим, чем он сам, и это связь много сложнее любых ярлыков, которые мы могли бы на неё навесить, как то: "подчинение" и "преданность", "любовь" или "ненависть".

Список литературы:

1. Дансейни, Э. Рассказы сновидца [Текст] / Э. Дансейни. — СПб.: Амфора, 2000 — 528 с.
2. Лосев, А.Ф. Диалектика мифа [Текст] / А.Ф. Лосев. — М.: Азбука-Аттикус, 2014 — 320 с.
3. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский — М.: Наука, 1976 — 407 с.

Алексеев И. А.
Научный руководитель: Бортников В. И.
УрФУ (Екатеринбург)

Образ бабочки-мотылька в стихотворения Ли Бо и И. А. Бродского: сопоставительный анализ

Поэты всех времен всегда были объединены самой направленностью своего творчества. Одинаковые вопросы, вечные темы — все это справедливо для любой из эпох. Иосифа Бродского и Ли Бо разделяет 12 веков. Они принадлежали к практически противоположным культурам (русской и китайской), обладали различным наследием, уровнем развития технологий и т. д. Сложно представить, что нечто способно породить столь далеких друг от друга людей. В данной статье речь пойдет именно о подобных перекличках.

Прежде чем переходить непосредственно к поэзии, стоит остановиться на некоторых «перекличках» в судьбах. Важнейшее «совпадение» здесь в том, что оба они — странники. Китайский гений Ли Бо, по сведениям источников, был рожден в районе

Тюркского каганата. В Поднебесную он отправился уже взрослым. На протяжении жизни он много путешествовал по Срединному Государству, впитывая образы, типажи [2; 147]. Свои наблюдения он отражал в стихах. Для VIII века даже масштаб Китая выглядел внушительным в плане перемещения. Иосифу Александровичу Бродскому также довелось (во многом — вынужденно) побывать в самых разнообразных уголках земного шара. Россия — Италия — США — Франция — Швеция — Англия — Канада... Из этого списка видно, что Бродский в течение своей жизни объехал значительную часть планеты.

Вторая по значимости биографическая параллель — отношения поэтов с властью. Как известно, Бродский был вынужден покинуть родину по обвинению в «паразитическом образе жизни». Гений такого размаха был попросту несовместим с существующим в то время строем. Что касается Ли Бо, то в молодости он видел себя не иначе, как на службе у государства. Однако проходили годы, и поэт приходит к выводу, что «благородные мужья перевелись». Невозможно посвятить себя службе обществу упавших нравов. Он обрывает контакт с двором императора, пробыв на посту два года (по другой версии — его изгоняют за «непослушание»). Свободолюбие в крови стихотворцев, вне принадлежности к времени, культуре, традиции. Человек, посвятивший себя изящной словесности, стремящийся к максимальной раскованности и независимости языка, новым формам и смыслам, не приемлет ограничений в пространстве физическом, поскольку последнее во многом определяет первое.

Отдельного внимания заслуживают взаимоотношения упомянутых авторов с современниками. Несмотря на убежденность Ли Бо в том, что золотые годы империи остались в прошлом, он, тем не менее, выделял ее «незаурядных сынов». Поэт крепко дружил с Ду Фу — другим талантом этого времени. Своими учителями он считал даосов (Дун Яньцзы). Его поэзия испытала мощное влияние даосского мироощущения. Бродский, по большому счету, тоже равнялся на гениев времен минувших (таковым был, например, Боратынский). В список своих учителей нравственности Иосиф Александрович включал, кроме того, Анну Ахматову, Осипа Мандельштама, Марину Цветаеву, Уистена Одена и Роберта Фроста. В дневниковых записях назывались также имена Константиноса Кавафиса, Бориса Пастернака, Райнера Марии Рильке.

Немаловажный аспект — время написания работ относительно прожитых авторами лет. Сам Бродский считал, что рядом с датой публикации книги нужно непременно указывать возраст автора. Анализируемые в данной статье стихотворения были закончены в 744/5 и 1972 годах. Тогда писателям было по 43 и 32 года соответственно. Даты вполне сопоставимые, учитывая, что первый прожил 61 год, а второй — 55. Для обоих это уже зрелая пора.

Перейдем далее, к основной части работы.

Для сопоставления были выбраны два стихотворения Ли Бо из цикла «Дух старины» (девятое и двадцать второе, ниже приведенные полностью в переводе С. А. Торопцева) и одно И. А. Бродского, озаглавленное «Бабочка» (будут приведены первая и последние строфы из четырнадцати). Двукратный перевес в пользу китайского поэта обусловлен размером выбранных стихотворений. Следует в целом отметить, что русская традиция в плане объема написанного значительно опережает китайскую. Виной тому, вероятно, национальные черты, как то: склонность к многословности и всевозможным ответвлениям. Китайцы в этом отношении не столько более сдержанны, сколько склонны убирать многие (практически все) смыслы в подтекст. Оговоримся, что произведение Ли Бо будет рассмотрено в литературном и подстрочном переводах.

Сопоставление ведется по трем основным параметрам: сюжетному; символическо-метафористическому; фоностилистическому. Ключевым будет собственно образ бабочки / мотылька.

9

"Приснился раз Чжуану мотылек
 Который сам Чжуаном стал при этом
 Коль он один так измениться смог,
 Что говорить о тысячах предметов?
 Вздывается Пэнлай над зыбью вод,
 Окажется потом на мелководье,
 А бывший князь у Зеленных ворот
 Выращивает тыквы в огороде.
 В деньгах, почете — постоянства нет.
 К чему тогда вся суета сует?!"

22

Потоки Цинь с вершины Лун бегут,
 Оставив склонам тяжкий тихий ропот.
 Снегами грезит северный скакун,
 Со ржанием мешая долгий топот.
 Сей чувственный порыв меня пленит,
 Вернуться в горы было бы отрадой.
 Вчера следил, как мотылек летит,
 И вот — другой рожден из шелкопряда.
 На нежных тутах тянутся листы,
 На пышных ивах почек стало много,
 Стремится прочь бегучий ток воды,
 Душа скитальца изошла тревогой.
 Смахну слезу и возвращусь домой.
 Печаль моя, доколе ты со мной?

I

Сказать, что ты мертва?
 Но ты жила лишь сутки.
 Как много грусти в шутке
 Творца! едва
 могу произнести
 «жила» — единство даты
 рожденья и когда ты
 в моей горсти
 рассыпалась, меня
 смущает вычесть
 одно из двух количеств
 в пределах дня.

И. А. Бродский

XIV

Ты лучше, чем Ничто.
 Верней: ты ближе
 и зримее. Внутри же
 на все сто
 ты родственна ему.
 В твоём полете
 оно достигло плоти;
 и потому
 ты в сутолке дневной
 достойна взгляда
 как легкая преграда
 меж ним и мной.

1. Сюжет

В стихотворении Иосифа Александровича Бродского действие — это по существу наблюдение. В тексте отсутствует экспозиция, т.е. предыстория встречи, повествование начинается с обращения к умершей («сказать, что ты мертва...»). Всё дальнейшее — уже экзистенциальные размышления. Лирический герой фактически отождествим с автором, чему немало способствует предпочитаемая во многих опытах Бродского [4; 11] точка зрения от первого лица («меня смущает вычесть...»; «...меж ним и мной»). С присущей ему пристальной наблюдательностью поэт всматривается в то, что некогда было «Божьей тварью». Главный вопрос, который ставит автор: какова была цель Творца, создавшего бабочку? В чем ее назначение? Результат — путешествие (чтоб не сказать блуждание) мысли по строфам. Разглядывание праха вызывает множество ассоциаций и образов (о которых речь пойдет ниже). Мысль, проведенная через все четырнадцать строф, заключается в выводе-оправдании существования бабочки.

В стихотворениях Ли Бо дело обстоит несколько иначе. В первом (под номером 9) мотылек — всего лишь повод для вторжения в классические сюжеты (символы) китайской традиции. Описание сна знаменитого философа Чжуан-цзы о мотыльке (или наоборот — сна мотылька о мудреце) ставит под вопрос всю сущность вещей. С такой же легкостью река может обернуться ручьем. В мире, где отсутствует постоянство не за чем жаждать стяжательства материальных благ — к такому выводу приходит китайский стихотворец. Бывший князь теперь занят огородничеством, вместо бесполезной бумажной работы чиновника. Напрашивается параллель с известным сюжетом о Цинцинатте, описанном Титом Ливием. Поэтому успех нельзя связывать только с внешними устремлениям, в том числе, карьерными. В произведении под номером 22 повествование идет уже от лица самого Ли Бо. Его мечты о службе оказались разрушены, и мотылек здесь — сам автор, чей образ занимает в тексте центральное место. Само произведение носит скорее описательный характер — некоторая сумма впечатлений, устремлений, как былых, так и текущих. Весь рассказ переполнен печалью, расширенной (выраженной) наблюдениями за природой.

К сходным сюжетным чертам сопоставляемых текстов относятся следующие:

- доминирует наблюдение и размышление. У И. А. Бродского мысль «отталкивается от праха бабочки» и устремляется по родственным ей образам (ассоциациям в сознании автора). Ли Бо, увидев мотылька, проводит параллели с другими схожими ситуациями (историями, ставшими метафорами);

- текст начинается с вопроса и заканчивается ответом-выводом. В первом случае автор сам задает и сам отвечает. Во втором и третьем — вопрос стоит в последней строчке. Разгадка должна быть ясна из предшествующего текста;

- в основе сюжета мысль о мимолетности человеческих устремлений. Если Иосиф Александрович возводит этот мотив до уровня Демиурга, то Ли Бо ограничивается земными переживаниями, концентрируясь на собственной судьбе. Примечательно, что в китайском мировоззрении «Бога» как такового нет. Функцию «Творца» издревле заменяло «Небо» (天 tiān), что нашло отражение в устойчивых выражениях (как пример, 天啊! — tiāna — «О Небо!»);

- мысль о тщетности суеты выводится у обоих авторов, но разными путями. Для Бродского день равно ничто, «для глаза незаметен», и жизнь есть совокупность таких мгновений, а значит брэнна. Для Ли Бо, как для приверженца конфуцианской идеологии, значимым является положение человека в обществе. Но если даже видный ранее помещик теперь стал равен крестьянину (немыслимо, по меркам китайцев), то чего стоят все эти карьерные устремления? Сюда же попадает фраза «цель не мы» (ибо в плену у Времени, человеку не пережить тьму). Она незримо присутствует и у поэта Срединной Империи, но он не дает прямого ответа в тексте.

2. Символика

Предваряя анализ символических элементов, послуживших основой сопоставляемых произведений, скажем о том, что мотылек и бабочка — очень родственные по своей природе создания. С биологической точки зрения они даже принадлежат к одному отряду насекомых — чешуекрылым. Как бы то ни было, они не единственные крылатые существа из тех, что выбранные для анализа поэты делали центром своего творчества. Так у Бродского еще есть как минимум ястреб («Осенний крик ястреба», восходящий чуть ли не к античному сюжету о Дедале и Икаре) и муха (по проблематике сходная с «Бабочкой»). У Ли Бо же только в рассматриваемом сборнике «Дух старины» крылатых тварей больше десяти [2; 215]. По упоминаемости лидируют, конечно, драконы и фениксы (оба — образы полисемантические, как практически все в китайском языке).

Существенные различия касаются метафористики и сравнений в русском и китайском текстах. Поэзию Поднебесной делает исторически символичной и специфика

китайского письма. Каждый иероглиф уже наполнен смыслами предыдущих веков. Поэтому для китайских стихов так характерны использования конкретных мест и хрестоматийных образов (Пэнлай — мифический остров бессмертных праведников). При таком прочтении сам рассматриваемый образ мотылька не более чем устоявшийся символ, пускай и многозначный. Русские же стихотворцы, в особенности новаторы или, по выражению Евгения Рейна, «гении слова» (к коим, без сомнения, относится Бродский), напротив, старались создать нечто свое, найти новое оригинальное сравнение, посмотреть на ту же вещь с непривычной стороны. Отсюда появление таких сложных конструкций, как: «Возможно, ты — пейзаж, и, взявши лупу, я обнаружу группу нимф, пляску, пляж. Светло ли там, как днем? иль там уныло, как ночью? и светило какое в нем взшло на небосклон? чьи в нем фигуры? Скажи, с какой натуры был сделан он?» Из примера видно, что подобные «изыскания удачного описания» могут занять целую строфу и способны увести мысль далеко за пределы обычного «сравнения».

Итак, что понимается под «бабочкой» в русской традиции вообще и у Бродского в частности? Помимо вышеупомянутой мимолетности это, конечно, возможность видоизменения, трансформации [5; 13]. Больше того, метаморфоза гусеницы — наглядный пример эволюции в природе, совершающийся за один жизненный цикл. Превращение тоже есть характеристика скоротечности. «Все течет, все меняется» — гласит фраза, приписываемая Гераклиту. Люди приходят и уходят, империи воздвигаются и разрушаются. Осознав это, трудно не впасть в отчаяние. Но есть и спасительная зацепка, а именно красота. Едва живущая форма, наделенная этим даром достойна не только существовать на свете, но и привлекать к себе философов, поэтов, художников. И бабочка-мотылек — ее триумф.

Переходя к символическому значению мотылька, вернемся к размышлениям об особенностях китайской письменности (см. выше). Фактически она идеографична, поэтому каждое слово в ней уже символ. Отметим, что в традиции стихосложения Среднего Царства главенствуют не новаторские метафоры (все символы, по сути, детерминированы предшествующими употреблениями), не смелая форма (наоборот, она проста донельзя и организуема единственно по звучанию тонов) и уж, конечно, не замысловатый синтаксис (который отсутствует вовсе). Среди средств выразительности доминируют точно подобранные сочетания иероглифов [3; 234]. Взаимодействуя в сознании читателя, они открывают новые грани знакомых слов. В этом отношении поэзия Поднебесной больше ремесло, чем творчество (разумеется, с точки зрения европейца).

Интересно, что в китайской традиции бабочка также символ брака. Есть история об одном студенте, который, погнавшись за пестрокрылым насекомым, очутился в частном саду. Там он увидел дочь хозяина и влюбился в нее. Он согласился работать день и ночь, чтобы только заполучить ее руку. В итоге он не просто преуспел в своих намерениях, но и в последствии добился весьма высокого положения в обществе. А всему причиной — мимолетный мотылек. Существует также интерпретация образа мотылька как «эмблемы радости» [6; 36].

Значения выбранных иероглифов раскрываются следующим образом. В двух стихотворениях мотылек обозначается двумя способами. В первом случае это иероглифы — 胡蝶 (húdié) [1]. Словарь дает всего одно, прямое, толкование — собственно, 'мотылек'. Если вторая часть иероглифа передает непосредственно смысл ('бабочка'), то первую можно трактовать по-разному. В первом, наиболее частотном, значении это 'усы' (в нашем случае, очевидно, 'усики'). Есть также любопытные, но менее употребительные толкования: «безрассудный» (для нас — преходящий); «вечный» (неизменный с незапамятных времен). Во втором случае для обозначения мотылька используется уже другой иероглиф — 蛾 (é). Примечательно, что это полный омоним наречия «момен-

тально», «вдруг». Сам иероглиф состоит из ключа 虫 — chóng — насекомое и 我 — wǒ — я. Конечно, правая часть чаще всего используется в составе символа как фонетик, но сам факт того, что, проводя аналогию со своей жизнью, автор выбирает именно этот вариант (где «насекомое» и «я» стоят бок о бок), не может не наводить на размышления. И здесь уже не остается сомнений в необходимости «чтения вширь».

Выделим общие черты символики сопоставляемых текстов:

– и в китайской, и в русской традиции бабочка-мотылек может быть истолкована, как символ чего-то мгновенно-прекрасного, мимолетно-таинственного. В обоих случаях это толчок к философским изысканиям;

– в том и в другом стихотворении символ уводит писателя от окружающей действительности. В сознании китайца образ мотылька воскрешает опыт былых времен, заставляет скрупулезно подбирать иероглиф, в зависимости от вкладываемого смысла. Русскоязычное сознание порождает пестрый ряд иллюстраций и сравнений.

3. Фоностилистика

Отдельно стоит сказать о звуковой канве стихотворений и о различии восприятия звука в рассматриваемых культурах. Для китайцев звучание речи предельно важно. Не случайно в этом древнейшем языке до сих пор держатся так называемые тоны (уровень голоса при произношении). Даже в обычной речи с ними может возникнуть немало конфузов (например, слова «спросить» и «поцеловать» отличаются только тоном). В поэзии же тоны приобретают сакральный смысл, приближая звучание стихотворения к древним заклинаниям. Китайские стихи следует читать не торопясь (т. е. вдвойне медленно), чтобы дать мелодии плавно перетекать из одного звука в другой. Таким образом достигается гармония и равновесие. Именно сочетание подъемов и падений голоса — одна из приоритетных составляющих китайского стихотворчества.

Для русского языка благозвучие речи — важная, но отнюдь не первостепенная задача. Аллитерации, ассонансы, жонглирование созвучиями на стыках слов всегда были прерогативой мэтров слова, гениев изящной словесности. В тех случаях, где подобный пример не доведен до абсурда, неискушенный читатель может и не заметить «приемов мастера». При этом простой китаец, знающий хотя бы как читать, без труда уловит мотив даже самой сложной поэмы, ибо к этому располагает его язык. Эта пропасть в прочтениях говорит не просто о «разных традициях», но о совершенно ином мировосприятии. Для русскоязычных людей на первом месте безусловно стоит рифма (ритм и метр, которые нужно поймать) и смысл, для жителей Поднебесной — мелодия и ее развитие. Содержание выступает уже, скорее, как дидактическое дополнение.

Безусловно, Бродский был одним из гениев изящной словесности. Его чутье на словосочетания было колоссальным. Свое отражение оно нашло и в «Бабочке». Всевозможные звуковые повторы, которыми изобилует текст, суть яркое тому подтверждение. Например, «такая красота | та-та; минувшего с грядущим | ми-им; достойна взгляда | да-да; а ты — ты лишена | а-а и т. д. [4; 19] Здесь же нельзя не сказать об особой манере чтения Иосифа Александровича. Собственное творчество, да и поэзию вообще, он точно бы пропевал в определенной, ему одному ведомой тональности [1]. «Стихи должны повторять по форме время» — вот его излюбленная фраза. Как было отмечено выше, сопоставлять тут практически нечего, ключевое отличие в самом восприятии слова, а не в конкретных примерах.

Таким образом, можно заключить, что звук является неотъемлемой частью обоих произведений, но находится в них на разных правах. В случае с китайским текстом это органическая черта речи и структурнообразующий элемент всего творческого направления. В русском произведении звукопись — высший пилотаж фоностилистического мастерства, своеобразный критерий прирожденного мэтра, то что отличает награжденного лавром от притязавшего на него.

Выводы / Заключение

Гений в любое время и в любой стране останется гением. Его доминанта — неудержимое стремление к свободе самовыражения, творчества, стиля. Способы проявления гениальности могут быть самыми разными, но наиболее емким из них следует признать слово — центральный уровень языковой и речевой системы, соединяющий текст (во всех его стилистических аспектах) и произведение (в его сюжетном порыве души, стремлении ввысь).

Характерной чертой произведений, общей для Ли Бо и И. А. Бродского, следует признать умение наблюдать отстраненно, беспристрастно, подняться над суетностью мира и окружения. Несмотря на ряд существенных различий (в большинстве своем — связанных именно с языковым выражением), оба автора с успехом достигли поставленной цели. Многие поколения читателей получили возможность прикоснуться к изыскам мудрости веков. И поводом к познанию истины подчас может послужить обыкновенная бабочка.

Список литературы:

1. Большой китайско-русский словарь = БКРС [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://bkrs.info>
2. Дух старины : Поэтический цикл : Пер. и исслед. / Ли Бо ; Сост. С. А. Торопцев ; Науч. совет «История мировой культуры». — М. : Вост. Лит., 2004. — 224 с.
3. Каменарович И. Классический Китай / Иван Каменарович. — М. : Вече, 2006. — 416 с.
4. Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.booksite.ru/localtxt/kre/ps/kreps_m/index.htm
5. Рогова Е. Н. Образ бабочки и элегический код в литературном произведении [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/obraz-babochki-i-elegicheskiy-kod-v-literaturnom-proizvedenii>
6. Уильямс Ч. Китайская культура: мифы, герои, символы [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.labyrinth.ru/screenshot/goods/260692/2/>
7. Янечек Дж. Стихи на смерть Т. С. Элиота [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://www.telenir.net/literaturovedenie/kak_rabotaet_stihotvorenie_brodskogo/p3.php#n_34

СЕКЦИЯ 3. Исследования художественных концепций и общие проблемы интерпретации литературных произведений

Сычкина О.П.
Научный руководитель: Мищенко О.В.
УрФУ (Екатеринбург)

Мотив убийства морской птицы в повести Анники и Пера Тор «Маяк и звёзды»

«Маяк и звёзды» шведской писательницы Анники Тор и её супруга Пера Тора повествует о жизни бедной семьи, живущей в Гётеборге после Первой мировой войны.

Тура и её дети, Бленда и Эрик, находятся в трудной жизненной ситуации, в том числе и психологически: их отец и муж пропал много лет назад, и с тех пор семья не знает, что с ним — или он жив и забыл о них, или погиб. Они переезжают на остров с маяком, где Тура становится неофициальной женой смотрителя маяка Карла Нурдстена. Он — жестокий человек, но долгое время Тура не может решиться уехать оттуда вместе с детьми.

Смотритель маяка дважды пытается убить чайку, за чем следует немедленная расплата. Этот же мотив — мотив убийства морской птицы — присутствует в поэме Сэмюэла Кольриджа «Сказание о старом мореходе». Мы рассмотрим вариант данного мотива в «Маяке и звёздах», сопоставляя его с тем же мотивом в поэме С. Кольриджа.

Мы проанализируем его, используя схему, предложенную И. Силантьевым в работе «Мотив как проблема нарратологии» — она включает уровни семантики, синтаксиса и прагматики¹.

Уровень семантики предполагает анализ инварианта и/или вариантов мотива, с точки «последовательности их событийных реализаций в определённом повествовательном ряду»². Уровень синтактики подразумевает место мотива в фабульной структуре произведения, его фабульная препозиция и постпозиция³. В силу того, что эти два уровня плотно переплетены, мы будем анализировать их вместе.

В поэме «Сказание о старом мореходе» главный герой убивает альбатроса, который перед этим спас корабль, указав морякам путь (препозиция), после чего на него обрушиваются страшные бедствия и он должен искупить свою вину, что он и пытается делать на протяжении большей части поэмы. Убийство альбатроса здесь, по сути, является завязкой, источником и причиной всех последующих событий (постпозиции). Здесь этот мотив также связан с трагической виной героя — героя романтического, т.е. находящегося в конфликте с окружающим миром, отверженного и глубоко переживающего.

Обратимся к «Маяку и звёздам». Тура, Бленда и Эрик живут под гнётом Карла Нурдстена, он чувствует свою полную власть над ними, но потом начинает замечать, что он не может полностью контролировать их мысли, поступки и отношение к нему. Он понимает необходимость подтвердить свой авторитет (препозиция). Чтобы сделать это и заодно «проучить» чаек, которые его всегда раздражали, смотритель маяка заставляет десятилетнего Эрика стрелять по ним. Мальчик, всегда любивший птиц, наотрез отказывается. Тогда смотритель стреляет сам. Никого убить ему не удаётся, но он ранит одну из чаек. Когда, позже, смотритель маяка хочет добить её, он промахива-

¹ И. Силантьев, Мотив как проблема нарратологии. URL: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs5silantev.htm>

² Там же

³ Там же

ется, падает со скалы и ломает ногу. Это событие ведёт к кульминации: Тура вынуждена везти зрителя в город, а дети остаются одни на острове. Они сами зажигают маяк, что спасает четверых моряков с затонувшего судна, потом Бленда узнаёт от одного из них, что на самом деле случилось с её отцом (постпозиция).

Сравним два варианта этого мотива. 1) В обоих вариантах присутствует попытка убийства морской птицы (альбатрос у Кольриджа и чайка у А. и П. Тор), в первом случае попытка одна и она успешна, во втором попыток две, но обе безуспешны. 2) У Кольриджа убийство альбатроса необъяснимо, сам герой как бы не отдаёт себе отчёта в этом, не знает причины. У А. и П. Тор это осознанный поступок. 3) В «Сказании о старом мореходе» убийство морской птицы ведёт к необходимости понимания героем серьёзности совершённого им злодеяния и последующего, хоть и не завершённого, искупления. В «Маяке и звёздах» личность персонажа зрителя маяка не претерпевает никаких изменений, он так и остаётся злобным и жестоким по отношению ко всему живому. Иными словами, этот персонаж статичен, он не развивается.

Прагматический аспект заключается в роли мотива в интенции художественного текста и том, какой смысл обретает конкретный вариант мотива в конкретном повествовании¹.

У Кольриджа убийство морской птицы представлено как посягательство на природу, на созданное Богом. Это грех, и герой, во-первых, должен его осознать, а во-вторых, его искупить.

В «Маяке и звёздах», как уже было сказано выше, попытка убийства чайки и обрушившиеся на героя бедствия никак не влияют на его систему ценностей. Хотя, поначалу, кажется, что это должно произойти: впервые этот персонаж оказывается беспомощным, в полной власти людей, к которым он был жесток и от которых ожидает мести. По возвращении из больницы зритель обнаруживает в своём доме моряков с потерпевшего крушение корабля, которых гостеприимно принимают дети, узнаёт, что Бленда с Эриком сами зажгли маяк, — и тут он приходит в ярость. Он выгоняет моряков и кричит на детей. Отказывая в приюте потерпевшим крушение и видя в том факте, что зажжённый детьми маяк спас человеческие жизни, только неповиновение, он ставит на себе крест. Как уже упоминалось, этот персонаж не развивается.

Какова же тогда роль рассматриваемого нами мотива? Нам представляется, этот мотив и этот персонаж в повести А. и П. Тор нужны для того, чтобы глубокие духовные и психологические перемены произошли у главных героев (а это Тура и Бленда).

Мы помним, что переезд на остров был вынужденной мерой, живя в доме зрителя маяка семья не была счастлива, но решение уехать Тура никак не могла принять, она боялась. Именно страх и неопределённость мешали этой семье жить дальше. Но события, которые следуют за попыткой зрителя убить чайку, помогают этот страх преодолеть, ведь Тура наконец понимает, что за человек Карл Нурдстен.

Что касается Бленды, то мы можем наблюдать её духовное взросление: во-первых, она помогает оказавшемуся в её власти зрителю — несмотря на его отношение к ней, во-вторых, она решает попробовать зажечь маяк, хоть это и очень сложно физически, потому что осознаёт, что для кого-то это может стать вопросом жизни и смерти (так и оказывается), т.е. она понимает, что это её моральный долг. Затем она принимает потерпевших кораблекрушение, даёт им одежду и еду — она приходит к осознанию того, что самое важное — это помощь оказавшимся в беде, а самое ценное — жизнь. К тому же, взбираясь на маяк, т.е. проникая на «запретную» территорию, она впервые чувствует себя свободной. Также она впервые видит красоту острова — вспомним, что

¹ Там же

у героя Кольриджа сначала змеи, окружающие корабль, вызывают отвращение, но позже, искупая свой грех, он начинает видеть в этих созданных Богом тварях красоту.

Кроме того, главные герои, с момента переезда на остров существовавшие как бы по отдельности, в результате этих событий воссоединяются, объединяются против тирании смотрителя маяка, снова становятся одной семьёй. Покушение на убийство морской птицы определяет дальнейшее развитие событий, это некий «пусковой механизм» — происходит полное разоблачение отрицательного героя, «слабые» и «сильный» герои меняются местами, к ставшим теперь сильными героям приходит понимание, что сила — в отношении к слабым, в милосердии, что сильный физически необязательно сильный и духовно.

Ещё один важный момент: один из потерпевших крушение моряков, оказывается старым другом отца Бленды и мужа Туры, Вальтера. Он рассказывает им, что Вальтер был убит. Это известие причиняет боль главным героям, но именно благодаря этому они, наконец, могут отпустить прошлое и начать новую жизнь.

Интенция данного художественного текста — показать духовное воссоединение семьи как результат преодоления разного рода испытаний, и рассмотренный нами мотив играет здесь одну из центральных ролей.

Список литературы:

1. И. Силантьев, Мотив как проблема нарратологии . [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs5silantev.htm>
2. Тор, Анника. Маяк и звёзды / Анника Тор и Пер Тор; пер. со швед. Марии Людковской. — М.: Самокат, 2013. — 184 с.

Рычкова М.А.
Научный руководитель: Ессяк Е. С.
УрФУ (Екатеринбург)

Образ СМИ в романе Себастьяна Фолкса «Неделя в декабре»

Себастьян Фолкс — современный британский писатель, создавший знаменитый роман «Пение птиц», а также пятнадцатую книгу о Джеймсе Бонде «Дьявол не любит ждать». Получив признание среди литераторов, С.Фолкс не перестаёт работать журналистом в крупных изданиях Великобритании. Его журналистский взгляд на мир отразился в романе «Неделя в декабре», написанном в 2008 году и тут же ставшим бестселлером. Писателя стали называть Теккереем и Диккенсом двадцать первого столетия [3].

Подобное сравнение отчасти связано с замыслом самого автора: Себастьян Фолкс начал писать книгу в 2005 году с намерением создать «современный диккенсовский роман», в котором персонажи из разных слоёв общества были бы изначально связаны невидимыми нитями и в котором сам Лондон играл важную роль [2]. Писателю удалось отобразить жизнь современного нам общества, затрагивая ряд злободневных тем. В романе отразился взгляд и на собственную профессию автора — журналистику.

В мире, где обитают герои Фолкса, всё продаётся и покупается. Консюмеризм требует коммерческой пропаганды. Способом воздействия на сознание потребителей являются средства массовой информации. Они выполняют в романе роль тех «невидимых нитей», которые связывают всех персонажей. Для людей с разным достатком и образованием СМИ стали неотъемлемой частью повседневной жизни. В задачи данной

статьи входит рассмотрение специфики влияния масс-медиа на сознание и судьбы персонажей романа С.Фолкса.

Семья аль-Рашид — иммигранты из Ирака. Глава семьи, Фарук стоит в стороне от средств массовой информации — он едва умеет читать и большую часть времени проводит у себя на фабриках. Получив приглашение на званый вечер ко дню рождения королевы, Фарук озадачен не тем, что ему собираются вручить Орден Британской империи, но тем, что будет, если королева задаст ему вопрос о книгах. Фарук страшится, что кто-то за пределами его семьи узнает о его неосведомлённости о лауреатах литературных премий «Кафе Браво», «Пицца-Палас» или Ассоциированного королевского банка. Именно эти заведения определяют литературный вкус современного общества. Отклонение от заданной моды вызывает общественное порицание. Фарук вынужден нанять язвительного критика Р.Трантера, чтобы тот ознакомил его с современными тенденциями и держал в курсе литературных новостей.

Жена Фарука, Назима, также не имеет полноценного образования, но, будучи домохозяйкой, восполняет пробелы посредством телевидения, радио и газет. «За время долгой и счастливой супружеской жизни Назима и сама утратила свой прежний йоркширский акцент и ныне говорила, по ее представлениям, точь-в-точь как дикторы Би-би-си» [1; 113]. Мнения телеведущих являются для неё решающими. Мысли и действия её определяют идеи, навешанные рекламщиками. «Ее представления об этом городе [Лондоне] складывались из телевизионных передач и приложений к газетам, печатавших фотографии мужиковатых шеф-поваров и худеньких, украшенных названиями брендов моделей, которые, казалось, прыгивали со страниц, быстро-быстро перебирая ножками, создавая трепетное, действовавшее прямо на подсознание читателя стаккато. Куда отправиться в этом году, что увидеть, что приобрести...» [1; 108]. Масс-медиа помогают Назиме влиться в среду лондонских богачей и обрести подруг, которые, несмотря на образование, полученное в престижных вузах мира, также придерживаются суждений, диктуемых журналистами.

Для сына Назимы и Фарука, Хасана, медиа-сфера стала одной из причин отдаления от сверстников и обращения к исламистам. Будучи подростком, Хасан старался приобщиться к тому образу жизни, который вели его сверстники. Но уже к 17 годам он начал испытывать презрение к культуре Запада, к ценностям, пропагандируемым на экранах, в газетах. «Все кафирские средства массовой информации были изгажены чувственностью. Ведущие викторин, игр и ток-шоу — высокооплачиваемые, уважаемые, с карманами, набитыми миллионами полученных от налогоплательщиков денег, — рассуждали о порнографии» [1; 31]. Хасан примыкает к так называемой Группе левых студентов и принимает участие в политических дебатах. Но и здесь он не может найти систему, которая его бы устраивала. «Он вырос в безбожной стране, телевидение и газеты которой день и ночь осмеивали ее общественный строй» [1; 28]. Хасан начинает писать блог на сайте «МестоДляВас». «Последнее прибежище неудачников» служило для экстремистских группировок средством для поиска новых членов. Хасан, разочаровавшись в западной культуре, становится для них лёгкой добычей. Помимо Корана, вера Хасана поддерживалась учебным пособием, которое раздавали в школе на уроках религиоведения. Основная идея этой книги состояла в том, что подлинный ислам вовсе не отделял веру от политической деятельности. Стоит отметить, что книги, которыми зачитывались участники организации, собиравшейся взорвать больницу в центре Лондона, писали преподаватели бизнес-менеджмента и журналисты. Таким образом, оппозиция по отношению к искусственной реальности, моделируемой СМИ, хотя и кажется альтернативой медийной культуре, но на деле является её же продуктом.

«Р. Трантер, платный руководитель ежемесячных дискуссий в книжном клубе Софи, профессиональный литературный критик», — значилось в списке гостей для

званного ужина одного из депутатов. Ральф Трантер представлен в романе язвительным критиком старой закалки, ещё помнившим, что такое грамотность и настоящая литература. Но он терпит неудачу в попытке убедить посетительниц книжного клуба в том, что количество спонсоров не влияет на качество произведения. Типичным выбором посетительниц была книга, которая «не только попала в шорт-листы премий Ассоциированного королевского банка и «Кафе-Браво», но была также номинирована на присуждаемое компанией «Пицца-Палас» звание «Книга года». Из-за ярких рекламных стикеров, извещающих о спонсорах этих премий, на суперобложке книги невозможно было рассмотреть фотографию босого бродяги посреди разбомбленного квартала» [1; 5]. Издания не жаловали Трантера, а его писательский опыт остался практически незамеченным. Здесь кроется его стремление раскритиковать всё, что создаётся в современном ему мире. «Ему нравилось, когда ядовитые молодые критики изничтожали признанных авторов, и не меньшее удовольствие он получал, когда маститые курильщики трубок прихлопывали, точно муху, какого-нибудь шустрого новичка. Его коньком была игривая, увертливая рецензия, предлагавшая читателю разделить мнение ее автора о том, что вся карьера данного писателя — попросту жульнический трюк, позволивший ему, писателю, наживаться за счет легковых книголюбцев» [1; 12]. Язвительность, сарказм стали делом всей его жизни. «Читая похвалы сочинению британского современника, он ощущал боль в животе, острую, как колики, порождаемые гастроэнтеритом» [1; 12]. Лечился от этой «боли» он с помощью анонимных рецензий для газеты «Жабы». Но Трантер обычно не читал рецензируемую книгу. Ему хватало аннотации, которая печаталась в каталоге издателя, и запаса язвительных выражений в сочетании с выработанным журналистским стилем. Но были и такие, кто противостоял Трантеру неодобрительными отзывами о старой литературе: «женщина-романистка одних с ним лет, которая зарабатывала на жизнь, регулярно выступая по радио, где она излюбленным в этой отрасли массовой информации тоном — одновременно и материнским и угрожающим — написанный описывала «Моби Дика» как «книгу для подростков», а «Анну Каренину» — как «плохо написанный роман» [1; 11].

Антагонистом Трантеру в романе служит начинающий обозреватель Александр Седли, готовый бесплатно писать для любой газеты. Но «ребяческая журналистика Седли довольно быстро обзавелась интонациями исполненного преждевременной усталости человека, который, судя по всему, верил, что после кончины Лайонела Триллинга на него, и только на него, возложена миссия радетеля о чистоте Литературы» [1; 146]. Трантер скептически относился к начинающему обозревателю, и, когда Седли отдал издателю роман собственного сочинения, Трантер взял его на рецензию для осуществления мести всему молодому поколению писателей. Но его обзор не испортил карьеру Седли, впоследствии номинированного на премию. Борьба Трантера даёт обратный эффект: его рецензии не оказывают пагубного влияния, но, напротив, их язвительность и острота стимулируют интерес современных читателей к обозреваемым романам, обеспечивая популярность начинающих писателей. Спустя два года Седли, будучи членом жюри наряду с транспортником, поп-певицей и журналисткой, встаёт на пути Трантера к премии «Книга года» с биографией Альфреда Эджертона.

Примечательными становятся несколько случаев, произошедших во время вручения премии. У Трантера пытается взять интервью молодая неподготовленная журналистка, которая открыто говорит, где берёт все сведения: «Из интернета беру. В основном из «Энцикломелочи точка ком» [1; 480]. Другой случай описывает одного из учредителей премии: «Найджел Солсбери голосовал против учреждения книжной премии, поскольку считал, что продавать больше пиццы она не поможет. Однако в последние несколько лет он обнаружил, что внимание общества не лишено коммерческой ценности» [1; 485]. Все популярные и значимые для общества литературные премии основа-

ны на маркетинге. Всё, что поможет продать пиццу, кофе или акции, — ценно и способно повысить спрос потребителей.

Премии Трантер не получил. Но именно после этого ему предложили должность лектора в университете и обозревателя в газете, предоставив для работы только литературу XIX века.

Рассмотрим, как изображается в романе семья Вилсов — одна из богатейших семей в мире. Финн, шестнадцатилетний подросток, закрывшийся в своём маленьком мирке, проводит большую часть своего времени в своей комнате, главными предметами которой являются экраны телевизора и компьютера. Просмотр реалити-шоу и сериалов является для него неизмеримым удовольствием, сопровождающимся приёмом наркотиков, которые усиливают получаемое наслаждение. Телевизор становится для него «наркотиком», отказываться от которого он не собирается. Наркотики позволяют Финну «погрузиться» в телепространство, размыть границы реального и виртуального. Его любимое шоу носит название «Это безумие», где главными участниками являются психически больные люди, действия которых можно наблюдать в прямом эфире. «Нескольких людей невеликого ума, не способных толком вести беседу и страдавших серьезными личностными расстройствами, запирали в одном доме, и телекамеры наблюдали за их бессмысленными препирательствами» [1; 355]. Платные телефоны обеспечивали интерактивную связь зрителей с шоу: они могли влиять на его исход, так же, как и «эксперты» — певицы, телеведущие, журналисты. Но стоит одному из участников, шизофренику, ненадолго скрыться от камер, он кончает жизнь самоубийством и впоследствии его тело показывают миллионам зрителей в прямом эфире. Этот эпизод стал для Финна критическим, и под действием наркотиков он начал полностью терять связь с реальностью. «Все замедляется — как будто и ход времени замедляется, оставляя его смаковать в роскошном одиночестве стихающий перезвон тарелок, или страдальческие голоса «Скрытых опасностей» либо «Данкейтской плотины», либо, как сейчас, современной комедии Седьмого канала» [1; 23]. Голоса участников реалити-шоу «Это безумие» заполняют сознание Финна — теперь он и сам становится кандидатом для участия в шоу.

Особого внимания заслуживает образ отца Финна, Джона Вилса, — владельца многомиллионного хедж-фонда, целью которого является заработать как можно больше денег. Бизнес требует хитрости, и, чтобы приводить в движение его невидимые механизмы, Вилс обращается к журналистам. Джон понимает, как устроен мир бизнеса и масс-медиа. Ему не составляет особого труда использовать информацию в своих целях. Как бы случайно брошенная фраза о слиянии двух банков быстро подхватывается молодым журналистом, который «как бы случайно» оказывается рядом. Он печатает новость в респектабельной газете. Новость быстро распространяется по другим изданиям. «Нынешние журналисты вытягивают большую часть своих сведений из интернета — на сколько-нибудь серьезные исследования у них нет ни времени, ни средств. Большую часть газетных статей сочиняют юнцы, редакционные стажеры, и занимаются они всего-навсего повторной переработкой уже попавших в Сеть материалов друг друга» [1; 308], — рассуждает Вилс. Слух быстро разлетается по другим печатным изданиям и, наконец, появляется на телевидении как «новость дня». Клиенты банка поддаются панике, акции начинают постепенно падать. Воспользовавшись легковерием журналистов, Вилсу с лёгкостью осуществляет махинации, не прибегая к каким-либо серьёзным действиям. Средства масс-медиа не опираются на достоверные данные и не осознают последствия предоставляемой информации, в чём и состоит пагубность их воздействия.

Подводя итоги, следует отметить, что в романе Фолкса масс-медиа являются в первую очередь средством манипулирования личностью. Воздействие, оказываемое

СМИ, носит двойственный характер: оно способно разъединять и объединять людей, приносить им как вред, так и пользу. Это хорошо прослеживается на примере семьи аль-Рашид. Чтобы адаптироваться в новой для них среде, чета аль-Рашид начинает воспринимать себя с точки зрения масс-медиа, подстраиваться под тот образ жизни, который пропагандируется на телеэкранах и в журналах. Масс-медиа одновременно помогают адаптироваться семье, предоставляя глобальный, единый образ мира, но в то же время ослабляют их национальное и культурное самосознание. Их сын Хасан, напротив, отказывается разделять ценности, присущие современным британцам, тем самым отдаляясь от своих сверстников, а постепенно и от родителей. Но при этом его отказ также обусловлен СМИ, которые предлагают другое видение реальности.

На примере семьи Вилсов можно рассмотреть СМИ с точки зрения субъекта и объекта манипуляции. Джон Вилс в романе является представителем экономической власти. На его примере видно, что СМИ подвержены не столько политической цензуре, сколько экономической. Информация принадлежит тем, кто владеет большим капиталом. Сын Джона, Финн Вилс, является объектом воздействия СМИ. Мы видим, как телевидение искажает сознание Финна. Поэтому воздействие индустрии развлечений сравнивается с приёмом наркотиков. Телевидение, как метод проецирования изображения на расстоянии, обладает наибольшей властью. Оно позволяет отстраниться от реального мира. Для Финна большой интерес составляет жизнь персонажей телешоу, нежели его семьи. Он пренебрегает своим здоровьем, образованием и многим другим ради полного погружения в виртуальный мир. Все его мысли так или иначе связаны с телевидением. Сначала Финн теряет самосознание, а затем и здравый рассудок.

Отдельного внимания заслуживает образ Р.Трантера. Как представитель сферы масс-медиа, он знает устройство этой отрасли. Но, осознавая несовершенство деятельности СМИ, Трантер следует их правилам и поддается их влиянию. В создании этого образа отчасти отражается саркастическая оценка автором нынешнего состояния литературы и журналистики. Автор, будучи журналистом, смотрит на свою профессию изнутри. Он подчёркивает непрофессионализм, поверхностность профессии, а также приоритет количества и скорости выпуска продукции над её качеством. Рассматривая литературу как часть массовой коммуникации, автор отмечает приоритет экономической выгоды над художественной ценностью.

В романе «Неделя в декабре» СМИ предстают как уникальный институт власти, способный незримо управлять массами и отдельными людьми. «Невидимые нити» СМИ опутывают каждого персонажа романа, определяя его место в обществе. Себастьян Фолкс нарочито подчёркивает тотальность их влияния. Очевиден двойственный характер такого влияния. С одной стороны, масс-медиа носит созидательный характер — моделирует реальность, способствуя ассимиляции представителей разных культур. С другой стороны, можно говорить о разрушительной стороне влияния СМИ: транслируя идеальный образ человека с определённым набором черт и ролей, пропагандируя определённый образ жизни, они разрушают человеческую индивидуальность.

Список литературы:

1. Фолкс С. Неделя в декабре // пер. с англ. С. Ильин. — М.: Corpus, 2012. — 608с.
2. The official website of the award-winning and best-selling novelist Sebastian Faulks [сайт] URL: <http://www.sebastianfaulks.com/index.php> (дата обращения: 20.09.14)
3. The Sunday Times [сайт] URL: <http://www.thesundaytimes.co.uk/sto/> (дата обращения: 20.09.14).

Символика числа в новеллистике Стефана Цвейга (на примере новелл «Письмо незнакомки» и «Амок»)

Стефан Цвейг (1881–1942) — один из крупнейших австрийских писателей, известный в первую очередь своими психологическими новеллами. Самыми популярными и, можно сказать, хрестоматийными из них считаются «Письмо незнакомки» («Brief einer Unbekannten») и «Амок» («Amok»). Оба произведения были написаны в 1922 году.

Читая данные произведения, мы обратили внимание на тот факт, что в них писатель часто обращается к датам, указывает на точное время действия, на сроки, которыми связываются между собой события, и т. д. Иными словами, в указанных выше новеллах достаточно часто встречаются имена числительные — количественные или порядковые. Более того, иногда в новеллах число не называется, но играет важную роль в сюжете произведения на уровне мотива или образа. Данное наблюдение позволило нам предположить, что эти многочисленные упоминания могут иметь не только количественное, но и качественное значение. Именно поэтому нами была предпринята попытка проанализировать роль и значение числа в упомянутых выше новеллах С. Цвейга.

Общеизвестно, что поэтологические исследования, связанные с интерпретациями таких понятий, как свет, цвет, деталь и прочие, играют важную роль в раскрытии смысла художественных произведений. Числа также встраиваются в один ряд с вышеперечисленными категориями и играют важную роль в процессе смыслообразования.

О значении числа в художественном произведении писали такие классики отечественного литературоведения, как А. Н. Веселовский («Данте и символическая поэзия католичества», 1866), Н. А. Струве («Символика чисел в романе Замятина «Мы», 1984) В. Н. Топоров («Об ахматовской нумерологии и менологии», 1989), З. Г. Минц («Поэтика даты и ранняя лирика Александра Блока», 1989), а также В. В. Ветловская («Символика чисел в «Братьях Карамазовых», 1971), Л. У. Звонарева («Числовая символика в польскоязычных виршах Симеона Полоцкого и поэзии Зинаиды Гиппиус», 1996). В современной науке о литературе интересующие нас вопросы поэтики и символики числа представлены в трудах таких ученых, как Пекка Тамми («Поэтика даты у Набокова» (2001), Н. О. Кирсанов «Число в поэтике Л.Н. Толстого» (2001), «Поэтика иносказания в литературе Древней Руси: Символика чисел, ее своеобразие и формы» (2001), Л. В. Карасев «Мы» Е. Замятина: опыт «нумерологии», В. Т. Чумаков «Нумерология в «Евгении Онегине» (2009), Е. И. Славутин (в соавторстве с Пимоновым В.) «Числовой код Пушкина» (2010), В. Е. Ветловская «Символика чисел в «Братьях Карамазовых».

Итак, обратимся к анализу интересующих нас новелл. Рассматривая «Письмо незнакомки», отметим прежде всего её специфическое композиционное построение, основанное на хорошо известном в литературе приёме «текст в тексте». Некий беллетрист Р. читает письмо от неизвестной ему женщины, охваченной отчаянием и страхом перед лицом смерти своего единственного сына. Героиня, находясь в состоянии аффекта, исповедуется своему возлюбленному, коим и является Р.

В новелле «Амок» главная героиня, жена богатого коммерсанта, выходит на авансцену не сразу. О её существовании мы узнаём из диалога рассказчика с главным героем, врачом. Эти два персонажа случайно встречаются под покровом ночи на палубе парохода, где читатель впервые узнаёт о тайнах, связанных с пациенткой героя, характеризующего её как «la femme fatale» — тип женщины, под влияние которого он имеет обыкновение попадать. Изначально информация о ее трагической судьбе была сокры-

та от посторонних глаз, а затем, успев обрасти домыслами и различными версиями, становится достоянием общественности.

Таким образом, уже краткий обзор содержания новелл позволяет нам сделать вывод о том, что главные героини обеих новелл изображены как два противоположных женских типа. Искренняя и беззаветно любящая мать и самодостаточная и богатая любовница. *Роднит же их, прежде всего, то, что обе героини находятся в фатальной зависимости от окружающих их мужчин.*

На уровне же поэтики произведения обращает на себя внимание активное использование Стефаном Цвейгом числа «три», влияющего на судьбу главных героинь. Так, каждая из них выступает в трёх ролях по отношению к своему партнеру. Например, Незнакомка представлена Цвейгом как страстно влюблённая в писателя девочка, как мать его ребёнка и как чужая женщина из ресторана. [2]. Героиня «Амока» также показана в новелле в трех своих ипостасях: любовница юного офицера, жена крупного коммерсанта и «человеческое существо, лежащее на грязной циновке... человек, корчившийся в убийственных муках» [1] после неудачной попытки аборта (пациентка доктора).

Нетрудно заметить, что указанные выше триады строятся в определенной степени пор принципу параллелизма. Следуя хронологическому (не композиционному) принципу развития событий в новеллах, мы видим, что первые две позиции представляют нам героинь, с одной стороны, как женщин, исполняющих свои основные, предписанные природой роли (развивается тема женской страсти и последующего материнства), с другой — как носительниц закрепленного в сознании общества социального статуса. Третья ступень развития каждой из них связана с трагедией, с тем, что обе становятся жертвами конфликта указанных выше ипостасей. Столкновение природного (любовного) начала в женщинах с предельной зависимостью от устоев и мнения общества порождают то болезненное состояние, в котором находятся героини в финале. Состояние, выходом из которого может быть и уход из жизни.

Таким образом, библейская семантика числа «три», связанная в христианстве с божественной троицей, с идеей триединства и, следовательно, имеющая положительную оценку (Ср.: «число три устанавливает то, что твердо, реально, вещественно, завершено и цельно — божественное совершенство. Читая и изучая Библию видно, что все вещи, которые особо завершены, отмечены этим числом. Число три является первым из четырех совершенных чисел [3], в рассматриваемых новеллах Цвейга утрачивает свое позитивное значение и, наоборот, отражает трагическое мировосприятие автора. Тезис и антитезис не достигают синтеза. На его месте остается пустота, уход в небытие.

Данное утверждение можно доказать и другими примерами мотивной и композиционной значимости троичных ситуаций в новеллах. Так, Незнакомка отмечает, что забеременела в одну из тех *трёх* ночей, что она провела с беллетристом Р. (этот факт стал роковым в судьбе женщины). В новелле «Амок» главные герои виделись друг с другом *три* раза (третий раз губителен). Более того, некоторый мистицизм «Амоку» предаёт композиция новеллы, делящий её на *три* части, по количеству ударов колокола, определяющему основные, ключевые события в новелле. И у врача было только «*три* дня, чтобы спасти» героиню, но спасти ее он так и не смог.

Отметим также, что в беседе с рассказчиком, доктор из «Амока» трижды в разных вариациях рассуждает о своем врачебном и человеческом долге: «долг — это...предложить свою помощь... долг — сделать попытку... на нас лежит долг...». Он отмечает также, что существуют «*неясные случаи, когда не знаешь, лежит ли на тебе долг... долг ведь не один: есть долг перед ближним, есть ещё долг перед самим собой, и перед государством, и перед наукой*» [1].

Действительно, аборты в начале XX века во многих странах были запрещены, преследовались законом, и врач, разрываваемый бессознательным желанием человека, муж-

чины, охваченного внезапным, но объяснимым приступом страсти, и долгом, ведёт себя безрассудно, заставляя не только себя, но и пока несостоявшуюся пациентку страдать и терпеть унижения.

В состоянии безумства, которое он называет «амок» («тропическое безумие, когда человек действует безудержно и безрассудно, одержимый лишь одной, все затмевающей целью» [1]), герой старается исправить совершённые ошибки и тем самым повлиять на судьбу главной героини. Таким образом, мы видим, что предложенная ранее модель реализации женской судьбы, разрабатываемая Цвейгом, вполне применима и к мужским образам, что придает ей большую универсальность и увеличивает накал трагизма в новеллах.

В заключение хотелось бы обратиться к исследованию В. Н. Топорова «Число и текст» и отметить, что обе анализируемые новеллы являются «сильночисловыми». Это значит, что «в них числа с точки зрения внеположенной реальности чистая фикция». Более того, «локус, в котором они получают своё значение, заключён в самом тексте. Он, в свою очередь «формирует смысл и значение чисел и обладает наибольшей свободой в выборе самих чисел и способов их организации в тексте и через это — в способах числовой организации текста». [4].

В обеих новеллах автор демонстрирует нам судьбы двух одиноких и самоотверженных, сильных и по-своему слабых женщин. На формирование образа каждой из них повлияли числовые образы-символы, а именно число «три», несущее, на наш взгляд, главную смысловую нагрузку в произведениях. Героини были похожи в своих исканиях, ожиданиях и начинаниях, им пришлось многое пережить, их преследовало чувство отчаяния.

Список литературы:

1. Цвейг С. Амок Издательства: РИЦ Литература, Престиж Бук, 2010 г., С. 486-517.
2. Цвейг С. Письмо незнакомки. Издательства: РИЦ Литература, Престиж Бук, 2010 г., С. 566-588.
3. Стюарт М. Д. Удивительное значение чисел и цветов в текстах Священных Писаний. М., 2001. С. 14
4. Топоров В.Н. «О числовых моделях в архаичных текстах // Число и текст. М. 1980. С. 3-58, 629-631.

Маслакова А. В.

**Научный руководитель: Полушкин А. С.
ЧелГУ (Челябинск)**

Мотив уродства в романе Салмана Рушди «Прощальный вздох мавра»

«Портрет человеческой души в аду» — эти слова Мораиша Зогойби, главного героя романа «Прощальный вздох мавра», можно легко отнести ко всей книге Рушди. Сочетание смеха и ужаса, избранности и одиночества, безумия и таланта, ненависти и одержимости — вот примерное содержание романа этого знаменитого британца индийского происхождения.

Действительно, в романе «Прощальный вздох мавра» (1995) Салман Рушди представляет читателю целую вереницу различных форм уродств и увечий — от внутренних, душевных, до внешних, физиологических, причем в чрезмерной, гротескной форме.

Откуда же берется эта страсть огромного числа писателей на протяжении многих веков к изображению безобразного, обнажению неприглядной и даже отталкивающей

сути человеческого? Еще в 1853 году Карл Розенкранц в книге «Эстетика безобразного» обнаружил так называемую «автономию безобразного», благодаря которой оно превращается в нечто куда более богатое и сложное, чем ряд простых отрицаний форм красоты [8: 16]. Через безобразное и уродливость легче дать полную картину мира хотя бы потому, что форм для выражения этого самого безобразного существует намного больше, чем форм прекрасного.

Гротеск (а именно с помощью него мотив уродства претворяется в жизнь) — это смесь смеха и ужаса, выражение, по Ф. Томсону, «амбивалентно ненормального». Он часто используется как способ обнажения форм существующего мироустройства и М. М. Бахтиным, например, воспринимается как «относительность всего существующего и возможность совершенно иного мироздания» [1; 87].

Более близко позиции Рушди высказывание писателя XX века Фридриха Дюрренматта: «Гротеск необходим современной литературе. Трагедия предполагает вину, необходимость, меру, ответственность. В мясорубке нашего века нет больше виновных и ответственных. Все сорвано со своих мест. Наш мир привел к гротеску, как к атомной бомбе... Однако, гротеск — это лишь чувственное выражение, чувственный парадокс, образ безобразного, лицо безликого мира» [2; 329]. Таким образом, избрание мотива уродства в качестве метода обличения уродства глобального, мирового становится возможным именно в XX веке: его многообразие, текучесть и переменчивость как нельзя лучше соответствуют гротескной метаморфозе.

Кроме всего прочего, конец XX века — это время, когда разные религии, культуры и национальности могут существовать как *палимпсест*. В автобиографической книге «Джозеф Антон» Рушди сам дает определение этого понятия: «В основе «Прощального вздоха Мавра» лежит идея палимпсеста, картины, скрытой под другой картиной, *мира, тящегося под другим миром*» [4; 475]. И именно прием палимпсеста становится основным методом изображения гротескного в романе Рушди. Стоит заметить, что палимпсест в литературе — прием не новый, но именно к нему очень часто прибегают современные писатели, в первую очередь — постмодернисты. Но если у них палимпсест — это диалог культур разных исторических эпох, то Рушди реализует «палимпсестный» принцип на уровне этноса: в диалог вступают различные нации и народы. Объясняется это так называемым космополитизмом писателя, родившегося в восточном обществе и живущего в обществе западном. В картине современного гармоничного мира все сводится к простым вещам, наблюдается «тенденция опрощения». Поэтому и герои в постмодернистской литературе недостаточны, они в какой-то мере гармоничны, но это гармония с приставкой «недо-». И отсюда вытекает еще одно отличие Рушди от постмодернистов. Герои Рушди всегда *избыточны*. И это происходит именно из-за соединения в них традиций Запада и Востока. Гротеск, таким образом, а именно — уродство в гротескной форме, становится у Рушди способом претворения палимпсеста в жизнь.

Рушди признался в одном из интервью, что «Прощальный вздох мавра» — книга отчасти автобиографичная. Обезображивание, таким образом, играет роль той самой фетвы, которая была наложена на Рушди иранским аятоллой Хомейни за скандальный роман «Сатанинские стихи». Напомню, что в этом романе писатель создает образ пророка Мухаммеда в далеко неприглядном свете. За всем этим последовали 9 лет изгнания и скитальчества писателя. Тот же *мотив изгнания* находим и в романе «Прощальный вздох мавра». Поэтому и в словах Мавра о том, что он превратился «в человека, изгнанного из своего мира» слышится голос самого Салмана Рушди. Так, из-под одного слоя палимпсеста, слоя художественного вымысла, мы видим другой слой — слой реальной жизни.

Люди, места, идеи, вещи — все это подвергается переосмыслению Рушди, переворачивается им с ног на голову. Каждый герой Рушди намерено «деформирован», будь то деформация физиологическая или психическая. Можно сказать, что перечень героев «Прощального вздоха мавра» — это своеобразная Кунсткамера, в которой собраны все формы увечий и уродств. Так, всех героев можно разделить на три группы: герои с *психологическими/психическими нарушениями*, с *физическими деформациями* и *соединяющие в себе два эти типа увечий*. Героев с психологическими нарушениями в романе более, чем достаточно: это и одержимая живописью Аурора Зогойби, и Авраам, одержимый деньгами и от этого ставший жестоким убийцей, и Васко Миранда, под конец жизни сошедший с ума, и Камоинш да Гама с его сексуальными извращениями и чучелом пса, которое он всюду таскает с собой. И это еще не полный список. Они представляют собой тот недостаточный мир, о котором говорилось выше. Герой с физическими уродствами — это, прежде всего, Мавр с его изуродованной правой рукой и синдромом преждевременного старения. И здесь, пожалуй, список героев без психических изменений заканчивается (хотя тоже с известной поправкой). Уже один этот факт говорит об особом положении Мавра, о его избранности, но вместе с тем — одиночестве. Он персонификация судьбы человека, пытающегося противостоять губительному началу в современном мире, тому началу, с которым не справляются персонажи третьей группы, сочетающие два остальных типа уродств. Так, уродливые физически Раман Филдинг, Флори Зогойби, Сэмми Хазаре со временем, каждый по-своему, сходят с ума.

Кроме того, не все персонажи уродливы или как-то физически ущербны от рождения. Отсюда и новая система группировки: на героев с *врожденным* уродством и с уродством *приобретенным*. Врожденное уродство воплощает в себе главный образ центрального персонажа романа — Мавр. Об этом типе уродства мы поговорим чуть позже. Принцип так называемого приобретенного уродства же реализуется, во-первых, в образе Надьи Вадьи, победительницы конкурса красоты, чье лицо было изуродовано двумя ударами ятагана неразделенно влюбленным в нее Сэмми Хазаре, и во-вторых, в образе Рамана Филдинга, лицо которого тоже пострадало не без участия Сэмми — разъяренный преступник в буквальном смысле «впечатал» в него телефон. Да и сам Сэмми, с его стальной рукой и стальной же половиной лица, тоже не родился таким. Любовь ко всякого рода взрывам — вот что сделало Сэмми этим уродливым «получеловеком, полужестянкой». Одни из героев подвергаются насилию со стороны, другие же сами каким-то образом уродуют себя. То есть причиной приобретенных увечий становятся все те же насилие и жестокость, ставшие такими привычными в современном мире. Враждебный мир уродует тело, или же сознание, измененное условиями враждебного мира, уродует себя.

Красота и уродство тесно связаны в художественном мире Рушди. Кроме того, очень часто герои, обладающие красотой внешней, болезненно испорчены, извращены на уровне психики, в то время как героям с физическими недостатками доступны проявления душевного благородства и душевной красоты (все та же параллель «недостаточность — избыточность»). Так, самыми яркими примерами героев с психическими нарушениями становятся образы Ауроры и Авраама Зогойби. Аурора (читай — «инфернальная» Аурора, «ослепительная» Аурора, «страстная» Аурора) становится воплощением той всеразрушающей могущественности, которую представляет собой искусство в чистом виде. Порвав все связи с сыном, забыв о смерти дочерей, она до самой смерти не забудет о единственном для нее по-настоящему важном — живописи. Но если Ауроре ее безумство в некотором роде прощательно, так как она является художником, творцом и имеет право на некоторое, по Платону, «божественное безумие, божественную одержимость», то душевная уродливость Авраама Зогойби по-настоящему доведена до гротеска. На пути к созданию финансовой империи Авраам уничтожает

все, не скупится ни на какие методы. Его психическое увечье в конечном итоге станет результатом заказного убийства собственной жены.

В какой-то мере противостоит этим героям Мораиш Зогойби, или просто Мавр. Только он на протяжении всей книги способен вызвать сострадание или симпатию. У Мавра с рождения изуродована рука («отвратительная культя», как он ее называет), он страдает от приступов астмы и редкого генетического заболевания — синдрома Вернера, то есть стареет в два раза быстрее, чем обычные люди (типичный **гротескный образ «мальчика-старика»**). Тело Мавра — это поле боя, зона военных действий. Уродство поэтому заключается в девиантности, «недостроенности» его организма. Уже Фома Аквинский («Сумма теологии») замечал, что главная составляющая прекрасного — это его «целостность». Отсюда и нежелание общества принять Мораиша Загойби за одного из своих членов: окружающих он либо приводит в ужас, либо вызывает смех. Фраза Мавра «У нас не дождешься снисхождения к телесному изъяну. К душевной болезни, конечно, тоже» [5; 223] становится лишь печальной констатацией действительности. Сам мир сделал из Мавра то, чем он стал. Увечная рука в таком случае становится вечным напоминанием героя о его отчужденности.

Но какова же причина такого аутсайдерства главного героя романа? Прежде всего, его изменила существующая действительность — Мавр на физиологическом уровне воплощает уродство мира: «Я становился никем, ничем; точнее сказать — тем, что из меня хотели сотворить» [5; 174]. Но с другой стороны, образ Мавра — это персонификация истории Индии, которая, как и главный герой «Прощального вздоха мавра», неконтролируемо, хаотично растет и не в силах сохранить связь между разными своими частями, между религией и культурой. Отсюда, мотив ущербности и уродства связан с образом тела в принципе. Нелишним будет вспомнить М. М. Бахтина с его идеей **«гротескного» и «коллективно-родового» тела**. Тело Мавра и является, по сути, тем самым «родовым» телом, его судьба — судьба всей страны. Родители Мораиша Зогойби — индианка и еврей, исповедующие христианство и иудаизм, а весь род да Гама ведет свою историю от андалусского царя Боабдила. Чем не **«гибридизация»** религий и культур? Таким образом, Рушди с помощью образа Мавра, воплощающего судьбу всей его родины, призывает к деструктивному отношению к истории, отрицает сакрализацию религии.

Принцип **«гибридизации»** воплощается и на уровне лексики. Рушди намеренно смешивает английский, португальский и хинди, создавая новые слова и выражения. Вот пример смешения английского и португальского языков в речи Ауроры Зогойби: «One day you will **killofy** my heart» [10; 9]; «It **stickofies** too far out» [10; 12]. Налицо попытка Рушди опровергнуть косность существующего мироустройства, показать его уродство, «извратить» его.

Попыткой поиска мировой гармонии становится появление в ходе повествования японки Аои Уэ, которую Мораиш встречает в крепости Васко Миранды, женщины, чье имя «было настоящим чудом гласных» [5; 461]. Рушди здесь уже не просто играет с синтаксисом, он с помощью динамического принципа языка пытается показать динамику и возможность преобразования всего мира. «Мы были согласными без гласных, — говорит Мавр. — Корявыми, неоформленными. Может быть, если бы она была с нами и оркестровала нас, наша фея гласных звуков... Может быть, в иной жизни, за развилкой пути она пришла бы к нам, и мы все были бы спасены» [5; 468]. Иными словами, это попытка Рушди гармонизировать мировой хаос хотя бы на уровне лексики и синтаксиса.

Но уродство указывает и на избранность главного героя. Причину этого стоит искать в ритуале **«козла отпущения»**, подробно описанной Джеймсом Фрейзером в фундаментальном труде «Золотая ветвь». На этапах становления человеческого обще-

ства, особенно у народов, находящихся на охотничьей, скотоводческой и земледельческой стадиях общественного развития, часто наблюдалось умерщвление бога в образе человека (чаще всего им становился жрец племени). При этом причиной умерщвления жреца или вождя мог стать любой недуг, болезнь. Так называемый «богочеловек» в таком случае искупал грехи всего племени, смерть человеческого в нем означало перерождение божественного, борьбу со временем. Позже образ «козла отпущения» трансформировался: «козлами отпущения» становились растения или животные. Таким образом, объясняется соединение в образе «козла отпущения» двух начал: уродства, основным критерием которого становится «инаковость», и избранности.

Неудивительно, что историю своей жизни Мавр рассказывает, находясь на кладбище. Он ждет своей смерти, означающей преображение и перерождение. Здесь он уже не игрушка в руках автора, воплощающая уродливость, извращенность мира — он становится избранным, тем самым искупителем: «Закрою глаза, чтобы, как исстари повелось в моей семье, уснуть в час беды с надеждой на радостное и светлое пробуждение в лучшие времена». Это «прощальный вздох» с надеждой на лучшее будущее. Здесь как нельзя кстати приходится бахтинская идея **«смерти-возрождения»**. Перерождение значит теперь **не аутсайдерство** и изгнание, а **избранность** героя.

Таким образом, мотив уродства воплощается в романе Салмана Рушди в образах практически всех героев, причем как форме внешнего, физиологического уродства, так и в форме внутреннего, психологического. С помощью него Рушди доказывает принцип агрессивности мира и разрушительного влияния его по отношению к человеческой природе, причем этот принцип по модели палимпсеста реализуется на фонетическом, стилистическом и идейно-образном уровнях текста, а также является ключом к пониманию биографии самого писателя.

Список литературы:

1. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. — СПб.: Художественная литература, 1990. — 544 с.
2. Дюрренматт, Ф. Поручение, или о наблюдении наблюдателя за наблюдателями. Новелла в 24 предложениях / Ф. Дюрренматт. — М.: 1990. — 350 с.
3. Зверев, А. М. Смеховой мир / А. М. Зверев // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века / под. ред. А. П. Саруханяна. — М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 378 — 407.
4. Рушди, С. Джозеф Антон / С. Рушди. — М.: АСТ, 2012. — 859 с.
5. Рушди С. Прощальный вздох мавра. СПб.: Амфора, 2012. 480 с. Рушди, С. Прощальный вздох мавра / С. Рушди. — М.: Амфора, 2012. — 480 с.
6. Тлостанова, М. В. Гротеск в литературе Западного XX века / М. В. Тлостанова // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века / под. ред. А. П. Саруханяна. — М.: ИМЛИ РАН, 2002. — С. 408 — 439.
7. Фрэзер, Дж. Золотая ветвь / Дж. Фрэзер. — М.: АСТ, 2010. — 786 с.
8. Эко, У. История уродства [Текст] / У. Эко. — М.: СЛОВО/SLOVO, 2007. — 456 с.
9. Aldama F. L. Postethnic Narrative Criticism / F. L. Aldama. Texas: University of Texas Press, 2003. 130 p.
10. Rushdie S. The Moor's Last Sigh. New York: Vintage, 1997. 448 p.
11. A Concise Companion to Contemporary British Fiction / ed. by James F. English. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. 281 p.

**Проблема предательства в китайской литературе «нового периода»
(80-е годы XX в.)**

Китайская литература «нового периода» — это литература ярко выраженного социально-критического направления. В произведениях данного направления авторами поднимается целый ряд острых проблем, порожденных первыми десятилетиями социального строительства КНР. Основоположники этого направления оказались жертвами страшного десятилетия Культурной революции (1966-1976), поэтому в своих произведениях они пытались показать, как в этот период деформировалась психология человека в условиях борьбы за выживание и как жестоко ломались человеческие судьбы.

Одной из наиболее серьезных проблем, поднимаемых в художественных произведениях данного периода, является проблема предательства.

Для исследования данной проблемы обратимся к творчеству китайского писателя Фэн Цзицая (1942 г.р.). В его произведениях тема предательства неразрывно связана с атмосферой страха, унижений, всеобщего доносительства, и, как следствие, деформации личности.

Цель автора — показать, как обычный человек становится предателем, что движет им в момент предательства. Фэн Цзицай обращает внимание на разнообразие мотивов предательства. С одной стороны, это предательство вследствие страха, давления извне. В этом случае человек, на которого оказывается давление, поддается инстинкту самосохранения и готов пойти на что угодно, даже на предательство своих родных и близких. С другой стороны акт предательства выступает, как стремление добиться своей цели, извлечь выгоду, занять высокое положение в обществе.

Перед читателем выстраивается целая галерея образов. Герой Фэн Цзицай — крайне противоречив, склонен к размышлениям, постоянно «копается в себе». Проблема приобретает особую глубину благодаря детальным описаниям личных переживаний и ощущений героев, что позволяет читателю глубже проникнуться атмосферой того времени.

Для анализа проблемы обратимся к рассказу «Картина “Противостоящие холоду”». Действие разворачивается в одном из образовательных учреждений, в центре событий — художник Шэнь Чжоши и его друг — Пань Данъянь. Однажды художник решает отправить свою картину с изображением сливы мэйхуа на выставку, но партийное руководство было против этого. В тайне Шэнь Чжоши продолжал работу над своим произведением, и его друг — Пань Данъянь знал об этом. На одном из допросов Пань, находясь под давлением со стороны руководства, рассказывает об этом факте, и Шэнь подвергается репрессиям. Нужно отметить, что действия разворачиваются в самый разгар Культурной революции, когда даже малейший повод мог стать причиной суровых репрессий. В те времена никто не был застрахован от обвинительного акта.

Сюжет построен вокруг картины «Противостоящие холоду», где изображено старое дерево дикой сливы мэйхуа, одиноко стоящее на морозе: "его бьет то град, то снег, но корни дерева глубоко проникли в расщелину среди камней; и тонкие ветви, прочные, словно железо, не гнутся несмотря ни на что; кончики верхних веток сильно колышутся, и создается впечатление, словно они "расчищают небосвод". Хотя цветов на ветвях немного, но они усыпаны пунцовыми бутонами, что вот-вот распустятся и

словно мерцают — и ни один из них не поврежден..."¹. Слива мэйхуа, изображенная на картине, имеет глубокое символическое значение — она является прообразом самого художника, Шэнь Чжоши, который в буквальном смысле «противостоял холоду», терпел нападки со стороны партийного руководства и своих учеников. Он оставался верен своим идеалам и принципам, был непоколебим, словно дерево дикой сливы, чьи корни прочно проникли в землю.

Говоря о галерее образов, созданных Фэн Цзицаем, ключевым в рассказе «Картина "Противостоящие холоду"»² является Пань Данъянь. Пань Данъянь — это однокурсник скромного художника по имени Шэнь Чжоши, который был его другом на протяжении многих лет, но предавший его в тяжелую минуту. В самом начале повести, задолго до того, как читатель узнает о предательстве Пань Данъяня, писатель так описывает его: "Он был мягкого нрава, довольно сдержанный, и никогда не мог поспорить с кем-либо, чтобы отстоять свою точку зрения"³. Сам Фэн Цзицай считал, что движущей силой предательства является отсутствие внутреннего стержня, неспособность отстаивать свою позицию в критической ситуации.

Зная, что его друг тайно продолжает писать запретную картину, во время одного из допросов, Данъянь раскрыл этот факт перед работниками партии. Он предал не из-за личной выгоды, а потому что его сломали психологически, мотив его предательства — страх. Тема предательства звучит здесь особенно остро — тяжело переживает это художник, плохо и Данъяню, от которого отвернулись и коллеги, и студенты: «Во время занятий студенты нарочно дерзили ему, демонстрируя холодное презрение. По вечерам он пребывал в мрачном настроении, шел по улице, опустив голову — словно боялся встретиться с кем-нибудь глазами. Было очевидно, что дни его тянулись совсем не весело»⁴. Фэн Цзицай использует слово "продал", характеризуя действия Пань Данъяня. Художник говорит своему другу: «Он продал меня, но на самом деле он продал себя самого»⁵. Здесь автор отмечает двойственный характер предательства — проводит параллель с евангельским сюжетом об Иуде и Христе, к которому обращались и многие европейские классики. Например, у М.А. Булгакова Иуда — человек, предавший Христа в корыстных целях; у Л.Н. Андреева в рассказе «Иуда Искарот» «мотив предательства — мучительная любовь к Христу и желание спровоцировать учеников и народ на решительные действия»⁶. У Фэн Цзицай же в данной ситуации предательство звучит как реакция самозащиты, ведь Пань ничего не выиграл от того, что рассказал партийным работникам о картине. Он просто не выдержал допросов и нападок с вымышленными обвинениями в сокрытии информации о друге-художнике. Тем не менее, акт предательства, совершенный пусть даже под давлением извне, оценивается автором исключительно с отрицательной точки зрения. Ведь предательство, независимо от мотивов, по сути своей явление крайне негативное.

Интересным является то, что для прозы Фэн Цзицай свойственно непростительное предательства, несмотря на раскаяние самого предателя. Фэн Цзицай прямо говорит о том, что большая часть хунвэйбинов не понесла наказаний за свои действия, и поднимает вопрос об ответственности за содеянное: "Я часто думал, после такого бедствия куда подевались те, кто когда-то творил злодеяния? Немало фашистских преступни-

¹ Фэн Цзицай. Картина "Противостоящие холоду" / Фэн Цзицай. Повести и рассказы // Сост. и предисловие Б. Рифтина (Пер. В. Сорокина). М.: Радуга, 1987. С. 189.

² Фэн Цзицай. Картина "Противостоящие холоду" / Фэн Цзицай. Повести и рассказы // Сост. и предисловие Б. Рифтина (Пер. В. Сорокина). М.: Радуга, 1987. С. 189.

³ Там же. С. 201.

⁴ Там же. С. 234.

⁵ Там же. С. 235.

⁶ Аверинцев С.С. Иуда Искарот // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. — М., 1980. Т.1.-С. 581

ков, немцев и японцев после окончания войны покончили жизнь самоубийством из-за того, что не в силах были справиться с муками совести. Неужели те, кто творил злодеяния в Культурную революцию, все же могут жить, как ни в чем ни бывало, и очнувшаяся совесть их не мучает?"¹.

Указывая на проблему взаимосвязи возникновения таких явлений, как Культурная революция с особенностями национальной психологии китайцев, писатель затрагивает целый комплекс идей: "Я понял, трагедии Культурной революции способствовали не только прямые социологические причины и вековое культурное наследие. Слабость человеческих характеров, зависть, трусость, эгоизм, тщеславие и даже такие положительные качества, как смелость, преданность, вера — все было перевернуто и стало страшной силой"².

Образы тех, кто получил выгоду от Культурной революции, вообще занимают особое место в творчестве Фэн Цзицая. Вывод, который напрашивается после прочтения его произведений: Культурная революция была бы невозможна без огромного количества рядовых людей, которые стали её участниками по разным причинам.

В своём творчестве Фэн Цзицай проявляет интерес не только к явлению предательства, но и противоположному ему — верности. Прежде всего, верности своим внутренним ценностям и идеалам, а также своим друзьям и близким. В своих произведениях автор выражает веру в торжество светлых начал человеческой натуры над тёмными.

Список литературы:

1. Аверинцев С.С. Иуда Искарот // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. — М., 1980. Т.1.- 621 с.
2. Коробова А.Н. Анализ психологии предательства в прозе Фэн Цзицая о «культурной революции» / А. Коробова // Проблемы Дальнего Востока. -2009. — №2.- С. 154-163.
3. Фэн Цзицай. Картина "Противостоящие холоду" / Фэн Цзицай. Повести и рассказы // Сост. и предисловие Б. Рифтина (Пер. В. Сорокина). М.: Радуга, 1987. — 243 с.
4. Feng Jicai. Ten Years of Madness: Oral Histories of China Cultural revolution. San Francisco, China books and periodicals Inc., 1996. — 314 с.

Чекушкина Е. А.
Научный руководитель: Маркин А.В.
УрФУ (Екатеринбург)

«Автомобильная» тема в творчестве Э.М. Ремарка

Статья посвящена одной теме в творчестве Ремарка, которая, кажется, редко привлекает внимание исследователей. Между тем писатель проявлял к ней большой интерес. Речь идет об автомобилях. В статье предпринимается попытка очертить границы «автомобильной» темы в творчестве Ремарка, охарактеризовать ее основные смысловые составляющие и наметить перспективы ее изучения

¹ Коробова А.Н. Анализ психологии предательства в прозе Фэн Цзицая о «культурной революции»// Проблемы Дальнего Востока., М.: Изд-во «Наука», 2009. — №2. С. 160.

² Feng Jicai. Ten Years of Madness: Oral Histories of China Cultural revolution. San Francisco, China books and periodicals Inc., 1996. С. 216.

Среди широко известных произведений Э.М. Ремарка есть два, в которых автомобили и все, что с ними связано, играют важную роль. Это роман 1936 года «Три товарища» и «Жизнь взаимы» (1959). Кроме того, в двадцатые годы Ремарк написал на автомобильную тематику несколько текстов разных жанров и роман «Станция на горизонте», опубликованный при жизни лишь в журнальном варианте. В данной статье материал будет ограничен лишь довоенным творчеством Ремарка и его биографическим контекстом.

Один из «трех товарищей», Отто Кестер, является владельцем автомобиля, играющего важную роль в пространственных перемещениях персонажей и в организации их жизни. Герои пользуются им то вместе, то попеременно. Их развлечением становится обман владельцев дорогих и роскошных машин, которых они пропускают вперёд, а потом шутя обгоняют.

Автомобиль собран из подручного материала, выглядит неказисто или даже уродливо, однако Отто одерживает в нем победы на гонках, в том числе в импровизированной гонке с «бьюиком». У автомобиля есть собственное имя — «Карл». Эта машина фактически стала их четвертым другом. «Ленц утверждал, что "Карл" воспитывает людей. Он, мол, прививает им уважение к творческому началу, — ведь оно всегда прячется под неказистой оболочкой» [1; 9].

Здесь используются мотивы, известные и по другим литературным источникам. Самой узнаваемой отечественной параллелью к машине, собранной из разнородных частей и носящей собственное имя, является, несомненно, «Антилопа-Гну» пана Козлевича. Юрий Константинович Щеглов в комментарии к роману И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок» перечисляет множество автомобилей кустарной сборки, упоминаемых в литературе и в разного рода документах, однако не называет среди них «Карла». Между тем действие двух романов происходит практически одновременно. В обеих книгах отражен определенный этап истории автомобиля, когда собранный своими руками автомобиль еще мог функционировать как нормальное транспортное средство. Ханс Ульрих Гумбрехт в работе «В 1926: на острие времени» отмечает, что тогдашние автомобили «пока еще выставляют напоказ свою анатомию: видны оси, торчат наружу фары, во многих авто имеется пусковая рукоятка... Словно символизируя обособленность отдельных элементов, во многих автомобилях прямо перед водительской дверью красуется великолепное запасное колесо. Лишь немногие модели... отличаются сравнительной компактностью... Как правило, двигатель, пассажирское отделение и кузов — соприкасающиеся между собой прямоугольные коробки разных размеров, а не элементы внутри главной объединяющей формы» [3; 17]. Соответственно, больше возможностей предоставлялось для кустарной замены отдельных частей одной машины деталями другой. Как указывают историки автомобилестроения, новый стандарт, демонстрирующий архитектурную целостность автомобиля, интегрированность ее частей, утверждается после 1929 года. В тридцатые годы автомобиль приобретает уже почти современный вид. Обтекаемые формы его кузова выглядят, как воплощение скорости. Старые модели, воспроизводящие облик конного экипажа, начинают казаться нелепыми.

Любопытно отличие в трактовке мотива у Ремарка по сравнению с Ильфом и Петровым. Автомобиль Козлевича в самом деле очень плох. Во главе автопробега он может оказаться только благодаря случайности и обману. «Карл», напротив, может развивать большую скорость. «Антилопа-Гну» разваливается в самый неподходящий момент, «Карл» — надежный и верный друг.

Как известно, фирма «Бьюик» всегда производила машины премиум-класса. Победа «Карла», машины, сделанной человеческими руками, над «бьюиком» — это победа человечности над конвейером, духа над материей, бедности над богатством. На совре-

менном материале разыгрывается один из древнейших сюжетов. Аутсайдер одерживает победу над фаворитом, поскольку в большей мере наделен человеческими качествами — умом, хитростью, силой воли. Закономерно, что такая машина должна иметь собственное имя.

На протяжении двадцатых годов автомобиль становится все более доступным. Он все меньше воспринимается как причуда богача или аристократа. Для пролетария он становится орудием труда, для буржуа — средством обеспечения комфорта, признаком респектабельности. Отто Кестер, спортсмен-любитель, на нереспектабельном «Карле» должен напоминать не только дон Кихота на Росинанте, но и его высокого предшественника — рыцаря в доспехах. И он обладает главными рыцарскими достоинствами — отвагой, преданностью, великодушием. По просьбе Роберта Кестер разыскивает лечащего врача Патриции и привозит его на море в рекордно короткие сроки; Отто продает своего «Карла», о котором ранее говорил, что он «скорее согласится продать руку, чем эту машину» [1; 420], ради того, чтобы Роберт и Патриция могли провести последние месяцы жизни девушки вместе.

Интересно, что Ремарк обычно не указывал марки автомобилей, на которых ездили главные герои его произведений. Начиная с ранней «Станция на горизонте» и кончая послевоенной «Жизнью взаимы», писатель «кодировал» марки машин героев разными именами. Однако из описаний было нетрудно понять, о каких машинах шла речь, т.к. Ремарк умел обратить внимание на важные детали.

«Под "облезлым, неопределенного цвета" кузовом Карла из "Трех товарищей" прятались полностью известные черты: "узенькое лобовое стекло", "поджарая, как у гончей, осанка" и, главное, соответствующий свист компрессора. Все это гласило о том, что Карл — близкий родственник "Мерседеса". Конкретно этот автомобиль мог развить 189,2 км/ч — скорость, достигнутую героем романа Отто Кестером на округлой трассе», — пишет Сергей Канунников в статье «От Веймара к Сталинграду» [4; 130].

Ремарк рассказывал, что не давал спуска ни одному компрессорному «Мерседесу». Эти машины в 20-х были для него символом свободы, а в 30-х ассоциировались со свастикой, с нацистской Германией, потому что на них ездили не только банкиры и богатые промышленники, звезды кино и эстрады, но и президент Веймарской республики маршал Гинденбург, и лидер нацистской партии Гитлер. Поэтому, завидев на шоссе знак совершенства германской техники, Ремарк старался опередить его на «сероватой пуме» (так он называл собственный автомобиль с откидным верхом «Лянча»). Любопытно, что такое же прозвище — «Пума» — он дал своей возлюбленной, знаменитой актрисе Марлен Дитрих).

«Когда я на нем ездил, я всегда старался заприметить «Мерседес» с компрессором и лихо обогнать его. Эта машина всю жизнь верно служила мне и дважды спасала жизнь, когда мне пришлось убегать от нацистов», — вспоминает Ремарк [5; 1].

Именно такие гонки Ремарк описал в «Трех товарищах»: «Словно заколдованный, прилепился к бьюику уродливый и неприметный "Карл". Хозяин бьюика изумленно вытаращился на нас. Он не понимал, как это при скорости в сто километров он не может оторваться от старомодной коляски. Он с недоверием посмотрел на свой спидометр, словно тот мог обмануть» [1; 7].

В этой сцене очень живо описан дух соперничества, когда нежелание отступить, сдаться без боя преобладает над всеми чувствами. Читая роман "Три товарища", непрестанно поражаешься тому, как хорошо писатель знает мир автогонщиков, как мастерски описывает перипетии автомобильных соревнований, как любит спорт и все, что с ним связано.

Не менее поразителен в этом плане и его ранний роман «Станция на горизонте». Спортивная тематика в нем сочетается с этической. И это сочетание очень интересно.

Оно позволяет взглянуть на тему спорта с разных ракурсов. И автогонки для этой цели подходят более всего. Как любой вид спорта, они сочетают в себе деятельность, всегда требующую преодоления тех или иных трудностей, железную волю, терпение и дисциплину.

В своем романе он показал все стадии подготовки к гонкам: изнурительные тренировки, подготовку автомобилей, шпионаж за соперниками. Описание гонок живо и динамично, автор показывает полное слияние гонщика с автомобилем, которое позволяет чувствовать машину, быть как бы составной частью её механизма. «Кай был уже не человеком, он стонал вместе с взбесившимся компрессором; выдвигал вперед или отводил назад плечи, словно хотел придать машине еще больший разбег...» [6; 108].

Как всегда, Ремарк красноречив в изображении автомобилей, которые любил и почитал, которым поклонялся и которые боготворил. От автомобиля, «который ждал его как друг, низко распластавшись на колесах, примечательный своими типично спортивными очертаниями» [6; 14], многое зависело во время гонок. Поэтому важно было не только знать его технические характеристики, не только уметь водить, но и чувствовать, ощущать малейшее его желание. Именно такое полное слияние гонщика с автомобилем дает возможность выиграть гонки, и именно это позволило Каю стать чемпионом.

Автомобильная тема в творчестве Ремарка имеет богатый биографический контекст. Начав свою творческую карьеру спортивным журналистом в редакции «Эхо Континенталь», Ремарк писал для шинников маркетинговые тексты, рисовал комиксы с приключениями привлекательных мальчуганов, "мальчиков "Конти", которые посвящались высочайшему качеству германских шин.

Через год Ремарк был повышен в должности редактора, в его обязанности входит следить за содержанием журнала. Перед ним открывается большой мир: фирма командировует его в Италию, Англию, Бельгию, на Балканы, в другие страны. Статьи, рекламные проспекты, презентационные брошюры, путевые заметки и, конечно, автомобили, на которых журналист объехал пол-Европы. Сочиняя рекламные проспекты, будущий писатель расспрашивал автогонщиков об автомобилях. Именно тогда журналист познакомился с легендарным немецким автогонщиком Рудольфом Караччиолой. И именно Караччиола заставил Ремарка полюбить автомобили, научил его ездить.

Автомобиль стал его страстью, Ремарк даже участвовал некоторое время в автогонках. Он подружился также и с другими асами гоночных трасс. У своих друзей Эрих Мария научился по-гоночному водить машину, ухаживать за ней. Вначале он ездил на дешевом тихоходном авто. И лишь в 1929-м богатый книгоиздатель Ульштайн, выпускавший "На Западном фронте без перемен", подарил Ремарку "Лянчу-Диламбда".

Техника, скорость, непринужденность суждений, великосветская обстановка, автоспорт — все это увлекает Ремарка, становится частью его жизни. И что самое важное: пока Ремарк разъезжает по Европе, в газетах и журналах появляются его новеллы, зарисовки, рецензии.

В декабре 1924 года Ремарк переезжает в Берлин и поступает на работу в журнал "Иллюстрированный спорт". Здесь он не только редактирует, но и продолжает писать — о жизни, о спорте, автомобилях. В то время Эрик Мария больше всего пишет «в стол». Многие его работы, появившиеся в этот период, увидят свет лишь спустя десятилетия. Ранние произведения Ремарка, включающие небольшие рассказы, рецензии, статьи, очерки, зарисовки, впоследствии будут включены в сборник под названием «Эпизоды за письменным столом». Эта так называемая «проза малых форм» позволяет нам окунуться в атмосферу Германии двадцатых годов, в повседневную жизнь, понять чувства писателя, разглядеть его взгляды на спорт в целом и на автогонки в частности.

Автомобилям, гонкам, спорту посвящено значительное число его ранних произведений. Некоторые из них носят сатирический характер. Например, в юмористической зарисовке «Гвен и автомобили», написанной в 1926 году, Ремарк с легкой иронией рассказывает о своей девятнадцатилетней приятельнице Гвен, которая «мышление рассматривает как неприятную инфекционную болезнь» [7; 105].

Никогда ранее не обремененная мыслительными процессами, эта «дитя успеха» вдруг решила разобраться, «какой автомобиль подходит к цвету моей кожи? Какую пудру выбрать для лимузина цвета павлиньего глаза, для алого кабриолета, для лимонно-желтого купе. Фасон шляпы и форма дверцы автомобиля. Вес тела и выбор кузова» [7; 105]. Она собирается выпустить руководство, в котором будет изложено, как по звездам вычислить предназначенный тебе судьбой автомобиль. И этому не приходится удивляться, потому что, не зная элементарных вещей, Гвен все знает об автомобилях.

В двадцатые-тридцатые годы автомобиль все увереннее входит в быт, но все-таки приобрести его мог только весьма состоятельный человек. Молодежи, особенно девушкам, оставалось только мечтать о том, чтобы погнать по скоростному шоссе за рулем прекрасного автомобиля. А пока можно изучить абсолютно все о машинах, чтобы прослыть эдаким заядлым автолюбителем.

Автомобили — не просто увлечение Ремарка, это его страсть, его любимая тема. В статье «Счастье стальных коней», написанной в 1925 году, Ремарк называет автомобиль «идеальным транспортным средством для человека нашего времени» [7; 95]. С любовью и азартом Ремарк пишет о гонках, о гоночной автостраде на западной окраине Берлина с говорящим названием Авус (Auto-Verkehrs-und-Übungs-Straße).

Для Ремарка любая гонка, а тем более та, в которой участвует автомобиль, полна увлекательных моментов. В эссе «100 километров» писатель рассказывает о гонке автомобиля с поездом: «Началась гонка гигантов. Мы выжали полный газ и постепенно обгоняли. Неожиданно насыпь стала ниже, фары осветили поворот, ограду — сразу же за поворотом шоссе пересекало железнодорожные пути, столкновение казалось неизбежным, но тормоза, установленные на всех четырех колесах, в последний момент развернули автомобиль поперек шоссе...». [7; 100]. В коротком рассказе ему удалось передать и быстроту действия, и напряженность чувств. Его описания интересны тем, что их автор полностью владеет темой, и не просто знает, о чем говорит, а увлечен своими мыслями и спешит поделиться с читателями своими соображениями.

Этот биографический контекст кажется интересным потому, что до некоторой степени противоречит расхожему представлению о Ремарке, основанному на тематике и атмосфере его зрелых произведений. Ремарк воспринимается как один из столпов «литературы потерянного поколения». Его фирменные темы — одиночество, аутсайдерство, изгнание, неприкаянность. Герой, как правило, — человек не от мира сего, отчужденный от стандартов века. Разумеется, те же черты приписываются автору. Между тем детали биографии Ремарка, его жизни в двадцатые годы, складываются в несколько иной образ. Молодой Ремарк — успешный рекламщик, приобретающий известность журналист, автор, пишущий все более уверенно. При этом человек, определенно интегрированный в свое время, имеющий вкус к хорошей жизни, пользующийся успехом у женщин.

С другой стороны, биографы пишут о чувстве отчуждения от собственного успеха, охватившем Ремарка после «Западного фронта». В частности, Вильгельм фон Штернбург, ссылаясь на интервью писателя, замечает: «Читатель чувствует в этих интервью чуть ли не панический ужас, который вызывает у Ремарка успех: «Предпочитаю быть просто человеком, чем именитым художником»...» [8; 100]. Не выглядит ли дело так,

что у писателя было чувство, что книга «На западном фронте без перемен» написана иным Ремарком, нежели тем, кем он был на самом деле?

Список литературы:

1. Ремарк Э. М.. Три товарища. — АСТ, АСТ Москва, 2009 — 448 с.
2. Щеглов Ю. К. Романы Ильфа и Петрова, изд-во Ивана Лимбаха, СПб, 2009. — 656с.
3. Ханс Ульрих Гумбрехт. В 1926: на острие времени. / М., НЛО, 2005. — 574 с.
4. Журнал «За рулем» № 2, 2003 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.zr.ru/archive/zr/2003/02/ot-vieimara-k-stalingradu>
5. Ермалюк Ю. Эрих Мария Ремарк выигрывает гонку. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.em-remarque.ru/library/remark-viigryvaet-gonku.html>
6. Ремарк Э.М. Станция на горизонте. — М., Вагриус, 2008. — 210 с.
7. Ремарк Э.М.. Эпизоды за письменным столом. — М., Вагриус, 2003. — 368 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.em-remarque.ru/work/gven-i-avtomobili.html>
8. Вильгельм фон Штернбург «Как будто все в последний раз» (пер. с немецкого А. Егоршева). // Иностранная литература. 2000, № 10. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2000/10/shter.html#top>

Урсова Е. В.

Научный руководитель: Ушакова О. М.

ТюмГУ (Тюмень)

Сюжет изгнания из рая в романе Х. Мерлиз «Луд-туманный»

Роман «Луд-Туманный» британской писательницы Х. Мерлиз был впервые опубликован в 1926 г. в Лондоне. В России его перевод впервые был осуществлен Т. Титовой и опубликован под названием «Луд-Туманный» в 1976 г. Второй перевод произведения был сделан Ю. Соколовым и издан в 2004 г., в этой версии роман получил название «Город туманов». Примечательно, что в обоих случаях обозначен жанр этого романа: в издании 1976 г. он назван романом-притчей, а в издании 2004 г. — сказочной повестью. Зарубежные почитатели и исследователи творчества Мерлиз, например, Н. Гейман, М. Суэнвик, определяют его как «роман-фэнтези».

Долгое время это произведение было вне поля зрения и изучения литературоведов. Всплеск интереса к нему, прежде всего, читательского, был обусловлен двумя факторами: переизданием романа в 1970 г. известным популяризатором раннего фэнтези Л. Картером в рамках серии «Знак единорога» («Sign of the Unicorn»), которая не только оказала влияние на новых авторов, но и практически взрастила это новое поколение; и провозглашением «Луда-Туманного» в числе знаковых (и в то же время уникальных) для жанра фэнтези произведений.

Необходимо отметить, что в некоторых популярных фэнтези-произведениях последних десятилетий не обходится без прямого или косвенного влияния «Луда-Туманного»: в качестве примера можно привести такие книги, как «Звездная пыль» (1998 г.) Н. Геймана, «Джонатан Стрендж и мистер Норрелл» (2004 г.) С. Кларк, «Маленький, большой» (1981 г.) Дж. Краули и др.

В связи с тем, что данное произведение известно малому кругу читателей, будет уместно сказать несколько слов о его сюжете. Действие романа происходит в небольшой стране под названием Доримар, культурным и экономическим центром которой

является Луд-Туманный. Во время правления герцога Обри к волшебству на территории этой страны относились с благоговением, а приезда магов и чародеев из страны Фей с замиранием сердца ждал каждый ребенок. В качестве подношения герцогу и первосвященнику кудесники привозили волшебные фрукты, которые дарили радость и помогали получить наслаждение от жизни. А это значит, что чудодейственные плоды были доступны лишь аристократии, в то время как для крестьян и ремесленников волшебство было под запретом. Но после революции новое правительство отказалось от всего магического, были разорваны дипломатические отношения со страной Фей, а ввоз волшебных фруктов на территорию страны стал невозможным, контрабандистов наказывали по всей строгости закона. Таким образом, на смену ярким и радостным дням маленького государства пришли серые и обыденные. Но все изменилось после приезда в город талантливого и никому не известного доктора Эндимиона Хитровэна. Начали происходить необъяснимые и страшные события: сын мэра Шантиклера съел волшебный фрукт, и ему стали являться видения, дочери уважаемых господ пересекли границу государства и отправились в страну Фей, откуда уже не было возврата. Вся ответственность легла на плечи Натаниэля Шантиклера, помимо этого доктор начал распространять «грязные» слухи о мэре в обществе. В итоге мастера Шантиклера отстранили от власти, и он решил во что бы то ни стало спасти молодых девушек и вернуть себе честное имя.

Как видно из описания происходящих в романе событий, в тексте представлен библейский сюжет изгнания из рая (книга Бытия), который реализуется с помощью мотива искушения, мотива грехопадения и мотива изгнания из рая, однако он некоторым образом трансформирован в произведении в связи с художественным видением писательницы.

Знакомство с Доримаром и его столицей происходит уже на первых страницах романа: вниманию читателя представлен образ страны, которая поражает своей красотой, природным разнообразием. Это образ сказочного, идеального места, где не происходит каких-либо природных и техногенных катастроф, общественных волнений. Здесь царят спокойствие, гармония, порядок. В первую очередь это обусловлено географическим положением Доримара: «The free state of Dorimare was a very small country, but, seeing that it was bounded on the south by the sea and on the north and east by mountains, while its centre consisted of a rich plain, watered by two rivers, a considerable variety of scenery and vegetation was to be found within its borders. Indeed, towards the west, in striking contrast with the pastoral sobriety of the central plain, the aspect of the country became, if not tropical, at any rate distinctly exotic» [Mirrlees 2008, 1].

Столица этого небольшого государства занимает достаточно выгодное географическое положение, так как она раскинулась на берегах двух рек — Пестрой и Дола, — на месте пересечения которых находится порт. Также в связи с тем, что этот город располагается неподалеку от моря, он является своеобразным морским портом. Таким образом, в Луде-Туманном обеспечены все условия для развития торговли: здесь можно найти и страусиное яйцо, и маркеры из слоновой кости, и броши из моржовых клыков, и янтарь, которым торгуют карлики-коробейники с Крайнего Севера, и многие другие товары. В Луде-Туманном не бывает дефицита тех или иных продуктов питания, предметов домашнего обихода. Жители этого города ни в чем не испытывают нужды, это город изобилия.

Необходимо отметить, что Луд-Туманный предстает перед читателем как светлый, прекрасный город. Это подчеркивается цветовой символикой, например, при описании Палаты Гильдий: «It [Lud-in-the-Mist] had an ancient Guildhall, built of mellow golden bricks and covered with ivy and, when the sun shone on it looked like a rotten apricot» [Mirrlees 2008, 1]. Как известно, золотой цвет в христианской символике является сим-

волом солнца и божественности, также золотой цвет мы видим и в имени супруги главного героя, Златорады (Marigold) Шантиклер, которая является заботливой матерью, добропорядочной и уважаемой жительницей Луда-Туманного.

Как подчеркивает сам автор, все в этом городе имеет сходство с цветком: это и су-етливые белые павлины, и река Пестрая, увлекавшая за собой осенние листья, и птицы, например, голуби «with the bloom of plums on their breasts, waddling on their coral legs over the wide expanse of lawn, to which their propinquity gave an almost startling greenness, that were the flowers in the Chanticleers' garden» [Mirrlees 2008, 2], и грабовая аллея, и многое другое. Это прекрасный, красочный мир, в котором люди не испытывают каких-либо трудностей, живут размеренной жизнью и свято чтут закон.

Необходимо также сказать и о том, что для жителей Луда-Туманного, и всего Доримара, существует запрет на ввоз в страну, продажу и поедание волшебных фруктов. Вкушение этих плодов считается самым страшным из грехов, одно лишь подозрение в совершении подобного деяния могло навлечь на человека беду, страдания, ведь тогда общество его не только бы осудило, но и отвергло навсегда. Природа волшебных фруктов достаточно сложна, они оказывают на психику человека как положительное, так и негативное воздействие: с одной стороны, они способствовали развитию поэзии и искусства, с другой — доводили людей до сумасшествия и самоубийства. Именно ими впоследствии Эндимион Хитровэн будет искушать как обычных крестьян, так и представителей аристократии. Здесь прослеживается связь с библейским плодом дерева познания добра и зла, который также был под запретом: «И заповедал Господь Бог человеку, говоря: от всякого дерева в саду ты будешь есть, а от дерева познания добра и зла не ешь от него, ибо в день, в который ты вкусишь от него, смертью умрешь» [Быт. 2:16-17].

Примечательно, что образ искушителя в романе подобен образу Сатаны в поэме «Потерянный рай» (1674 г.) Дж. Мильтона, так как Эндимион Хитровэн на первых страницах вызывает симпатию со стороны читателей своими поступками и чертами характера, однако позже мнение о нем коренным образом меняется. Мотив искушения в данном романе играет важную роль, он неразрывно связан с мотивом грехопадения.

Главным героем данного романа, как уже было сказано ранее, является добропорядочный, уважаемый в Луде-Туманном человек, примерный семьянин, Верховный Сенешаль Доримара, мастер Натаниэль Шантиклер. Сам автор называет своего героя типичным: это спокойный человек, изо дня в день исполняющий свои обязанности, не интересующийся судьбой собственных детей. Он старается соответствовать образу мудрого и справедливого служителя закона, тому мнению о нем, которое сложилось у остальных горожан.

Интересен тот факт, что таким Натаниэль был не всегда. В детстве это был непослушный, очень живой ребенок, которого не интересовала бумажная работа, но в юности он услышал Звук (the Note) и с тех пор стал бояться перемен. У него появилось предчувствие надвигающейся беды, которая коренным образом изменит всю его жизнь: «It was as if he thought he had already lost what he was actually holding in his hands» [Mirrlees 2008, 5].

О случившемся несчастье читатель узнает уже из названия третьей главы романа — «The beginning of trouble». Примечательно, что автор уже в заглавии дает понять, что это не единственная проблема, с которой придется столкнуться главному герою. В данной главе происходит первое падение статуса фамилии Шантиклеров в глазах представителей привилегированного общества, именно здесь раскрывается тайна о том, что сын мэра, Ранульф, вкусил волшебный плод. Конечно, известие об этом вызвало страх со стороны этого небольшого общества, неприятие свершившегося, чувство стыда. Чувство вины и стыда испытывает и сам Ранульф: «At these words Ranulph had

been overwhelmed with horror and shame» [Mirrlees 2008, 32], он раскаивается в содеянном и желает покинуть этот город навсегда. Так в романе появляется мотив изгнания из Рая, Ранульфа впоследствии Натаниэль отправляет на ферму Бормотти, но и оттуда мальчику удастся сбежать, он пересекает государственную границу Доримара и держит свой путь дальше, в сторону страны Фей, откуда уже не было возврата.

Мотив искушения и изгнания из рая мы видим и в другом случае, когда дочери высокопоставленных особ, в том числе Натаниэля Шантиклера и его друга, Амброзия Жимолости, также попробовали волшебные фрукты и покинули Доримар.

Необходимо сказать и о том, что и сам мастер Шантиклер был вынужден покинуть пределы не только своего родного города, но и страны, так как он стремился вернуть себе честное имя, а самое главное — вернуть юных девушек к их родителям и найти своего сына.

В связи со случившимися событиями он был отстранен от должности, лишился всего, чего добивался долгим трудом, — авторитета, статуса, уважения со стороны общества, доверия многих горожан. Его считают мертвым в глазах закона. Однако с ним осталась его семья и близкий друг, который и помог осуществить задуманное Шантиклером дело.

Именно мастер Шантиклер сумел не только выяснить, кто стоит за всеми произошедшими злоключениями, но и спасти родных и близких ему людей. Здесь можно провести параллель между образом мастера и образом Спасителя. Это сходство видно на событийном уровне романа: он готов пожертвовать своей жизнью ради спасения остальных, более того, в конце повествования, когда мастер возвращается в город, происходит возрождение Луда-Туманного, он снова становится райским местом: «It would seem that the trees broke into leaf and the masts of all the ships in the bay into blossom; that day and night the cocks crowed without ceasing; that violets and anemones sprang up through the snow in the streets, and the mothers embraced their dead sons, and maids their sweethearts drowned at sea» [Mirrlees 2008, 259].

Информация о том, как дальше складывалась жизнь мастера, предоставлена читателю автором в очень сжатом виде: к примеру, есть указание на то, что мастер Шантиклер смог вернуть себе свою репутацию, честное имя, об этом свидетельствует эпитафия на его могиле:

«HERE LIES
NATHANIEL CHANTICLEER
PRESIDENT OF THE GUILD OF MERCHANTS
THREE TIMES MAYOR OF LUD-IN-THE-MIST
TO WHOM WAS GRANTED NO SMALL SHARE OF
THE PEACE AND PROSPERITY
HE HELPED TO BESTOW ON
HIS TOWN AND COUNTRY»
[Mirrlees 2008, 264].

Примечателен тот факт, что в отличие от библейского сюжета изгнания из рая Адама и Евы герои произведения обретают рай: в городе вновь возрождается искусство, люди обретают спокойствие и приходят к перемирию со своими родными и близкими, в стране появляются волшебные фрукты, в связи с чем происходит подъем в области литературы и искусства. Как было сказано ранее, сам город расцветает, главный герой, наконец, перестает чего-либо бояться и становится таким, каким был до того, как услышал Звук. Таким образом, в Луде-Туманном вновь воцарились гармония и покой.

Роман Мерлиз «Луд-Туманный» читатели и литературоведы по его жанровым характеристикам относят к литературе фэнтези, где одной из главных особенностей сю-

жета является противостояние Добра и Зла, Света и Тьмы. Это обусловлено, прежде всего, сильным влиянием на данный жанр языческой мифологии «с ее понятием об отсутствии Абсолютного Добра и Абсолютного Зла» [Шамякина 2010]. Необходимо отметить, что рассмотрение текста данного произведения через призму теории библейского архетипа помогло не только иначе взглянуть на него, но и прийти к более глубокому пониманию, прежде всего, конфликта главных героев произведения, сюжета романа.

Напомним, что этот сюжет был представлен в творчестве Дж. Мильтона («Потерянный рай», 1674 г.); мотивы искушения, грехопадения, раскаяния лежат в основе сюжета стихотворения «Базар гоблинов» (1862 г.) К. Россетти, английской поэтессы XIX в.; архетип рая реконструирован в романе представителя высокого модернизма Д.Г. Лоуренса («Любовник леди Чаттерлей», 1928 г.) и т.д. Это говорит не только о неразрывности литературной традиции, но и о постоянном обращении авторов разных эпох к тексту Старого и Нового Завета, что позволяет провести типологический анализ их произведений, посмотреть на данные тексты с другой стороны, выявить их новизну.

Список литературы:

1. Lud-in-the-Mist [Text] / Н. Mirrlees. — London: Gollancz, 2008. — 266 p.
2. Мерлиз Х. Луд-Туманный [Электронный ресурс] / Х. Мерлиз ; пер. с англ. Т. Титова // Библиотечный интернет-портал. — Электрон. дан. — 2007-2011. — URL: <http://lib.rus.ec/b/133297/read#t27>. — Яз. рус. — (Дата обращ. 19.10.2011).
3. Бытие [Электронный ресурс] // Официальный сайт Московского Патриархата: Русская Православная Церковь. — Электрон. дан. — 2005-2014. — URL: <http://www.patriarchia.ru/bible/gen/2/>, свободный. — Яз. рус. — (Дата обращ. 15.05.2014).
4. Любовник леди Чаттерлей [Текст] / Дэвид Герберт Лоуренс; [пер. с англ. В. Чухно]. — М.: Эксмо, 2011. — 576 с.
5. Мильтон Дж. Потерянный рай [Электронный ресурс] / Дж. Мильтон ; пер. с англ. А. Штейнберг // Университетская электронная библиотека. — Электрон. дан. — 2007-2014. — URL: <http://www.infoliolib.info/flit/milton/milt9.html>, свободный — Яз. рус. — (Дата обращ. 15.05.2014).
6. Россетти К. Базар гоблинов [Электронный ресурс] / М. Лукашина. — Электрон. ст. — 2000-2012. — URL: <http://www.stihi.ru/2009/03/29/5293>, свободный. — Яз. рус. — Аналог печат. изд. (Журнал Иностранная Литература. — 2005. — № 9). — (Дата обращ. 13.04.2012).
7. Шамякина С. Литература фэнтези: дифференциация понятия и жанровая характеристика [Электронный ресурс] / С. Шамякина // Белорусский Государственный Университет. — Электрон. ст. — Минск, 2007. — URL: <http://www.bsu.by/Cache/pdf/209023.pdf>, свободный. — Яз. рус. — (Дата обращ. 15.05.2012).

СЕКЦИЯ 4. Проблемы перевода художественных текстов; лингвистические аспекты исследования литературы

Бортников В. И.
Научный руководитель: Матвеева Т. В.
УрФУ (Екатеринбург)

Тональность поэмы Дж. Мильтона «Потерянный Рай»¹

Поэма Дж. Мильтона «Потерянный Рай» — одна из самых известных реализаций библейского сюжета грехопадения. Книга Бытия (IV, 1–8)² рассказывает о соблазнении Евы Змием, сказавшим: «В день, когда вы вкусите плодов от дерева познания, откроются глаза ваши, и вы будете как боги, знающие добро и зло». Женщина <...> «взяла плодов и ела; и мужу своему дала есть» [см. 10; 414].

Сюжет, занимающий в Библии несколько строк, разворачивается и драматизируется Мильтоном в 350-страничном произведении (если верить изданию 1730 г., см. [15]). Двенадцать Книг³ поэмы образуют композиционную макроструктуру, в каждой части которой имеется свой, уникальный (уникальным образом оформленный) композиционно-тематический стержень:

I — Сатана после падения в Ад оживает сам и «оживляет», поднимает свое войско (798 стихов);

II — «страшное похмелье борьбы» [14; 258]: совет адских войск одобряет «планы» Сатаны — отомстить Богу и соблазнить первых людей (1055 стихов);

III — Бог-Сын в беседе с Отцом предвидит падение человека, а Сатана преодолевает путь до Эдема (742 стиха);

IV — Сатана, обратившись вороном, подслушивает беседу Адама и Евы о запретном дереве (1015 стихов);

V — в Эдеме появляется архангел Рафаил, рассказывающий Адаму о мятеже Сатаны (907 стихов);

VI — продолжение рассказа Рафаила о небесной битве и низвержении Сатаны (912 стихов);

VII — Рафаил рассказывает Адаму о сотворении мира и месте человека в этом мире (640 стихов);

VIII — Адам и Рафаил беседуют о сущности человека, после чего Адам предупреждает Еву об опасности искушения (653 стиха);

IX — Ева, а затем и Адам вкушают от запретного плода (1189 стихов);

X — наказание Сатаны и его войска, а также ожидание первыми людьми своего наказания (1104 стиха);

XI — Бог-Отец принимает заступничество Бога-Сына за людей, однако все равно изгоняет их из Эдема; архангел Михаил отправляется в Эдем, чтобы изгнать Адама и Еву оттуда, рассказывает им их будущее (901 стих);

XII — Михаил завершает свой рассказ, люди покидают Эдем (649 стихов).

Как видно, событийную основу каждой Книги (Book) составляют один — два предиката (по А. Н. Веселовскому — мотива), в сумме образующие фабулу, эпическую со-

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ (проект «Прагматические и лингвокультурологические константы неформального русского общения», соглашение № 14-04-00398).

² Церковнославянский текст см. по изданию [3; 3].

³ В первом русском печатном переводе 1777 г. Book передано как «Песнь» (1-я, 2-я, 3-я) [см. 10]; в XIX в. закрепился вариант «Книга» [см. 11, 12].

ставляющую произведения. Эта составляющая позволяет «пересказать» эпическую поэму. Однако «Потерянный Рай» — «единственно великая эпопея XVII в., <...> во многом родственна<я> драме (в частности, сходна по своему строению и природе действия с трагедией самого Мильтона "Самсон-борец")» [8; 98]. Драматичным и драматическим делают сюжет не только монологи действующих лиц, не только предельная детализация каждого движения, каждого порыва персонажа. Существенно важным является предвосхищение того неотвратимого, ощущение которого закладывается с самого заглавия поэмы; того неотвратимого, которое становится целью Сатаны, предметом беспокойств Бога-Сына, опасностью для первых людей; наконец, того неотвратимого, которое упоминается в каждой книге произведения, но которого читатель ожидает на протяжении 2/3 всего действия. Это неотвратимое — грехопадение, потеря Рая, которой отводится самая длинная Книга IX (о чем писал еще Р. М. Самарин, см. [14; 266]).

Итак, драма «Потерянного Рая» на композиционном уровне — это смещение центрального события в позицию девятой книги. Границы Книги IX позволяют говорить о том, что грехопадению предшествуют, с одной стороны, восемь книг при четырех последующих; с другой — девять при трех последующих. Обе пропорции (8/4, или 2:1, и 9/3, или 3:1), помимо самого факта смещения, указывают и на мнимую «гармонию» расположения центрального события: подобная гармоничность сразу двух пропорций — границы начала события и границы конца — была бы недостижима ни в случае с Книгой VI (ср. 5/7 и 6/6), ни с Книгой VII (ср. 6/6 и 7/5), находящимися как будто в формальном «центре» текста.

Сказанное заставляет обратить внимание на аспекты тональности поэмы, создаваемые не содержательными, а формальными компонентами произведения. «Определим тональность как текстовую категорию, в которой находит отражение эмоционально-волевая психологическая установка автора текста» [9; 211]. Раскрытие этой установки — важный этап при анализе замысла произведения, а именно замысел «Потерянного Рая» у ряда исследователей продолжает вызывать вопросы. «Борьба вокруг Мильтона идет и в наше время», — отмечает Р. М. Самарин [14; 15]: одни утверждают, что главный герой поэмы — Сатана и что вся поэма — «апофеоза» его восстания (В. Г. Белинский); другие — что замысел поэмы в параллелизме падения Сатаны и первых людей; третьи — что главный вопрос, мучивший Мильтона, связан с несчастьями человечества [Там же; 213-368] и пр.

Чрезвычайно мало в мильтонистике сказано не только про композиционную составляющую «Потерянного Рая» (если не считать отдельных, довольно разбросанных замечаний Р. М. Самарина), но и про составляющую ритмико-тоническую. Кроме учебного пособия по спецкурсу «Английская поэзия XVI–XIX вв.» М. Р. Чернышова, где для анализа предложено несколько стихов Книги III [см. 2], нам неизвестны работы, где было бы хотя бы отмечено что-либо сколько-нибудь детальное по мильтоновскому пятистопному ямбу. Между тем, простейший, школьный способ установить, на чем же стоит акцент в стихотворном произведении, состоит в обнаружении сильных (иктовых) и слабых (не-иктовых) позиций каждой строки. Представляется, что соответствующие умозаключения могут послужить не только стиховедению, но также и многим несобственно литературоведческим вопросам мильтонистики: переводам Мильтона на русский язык (аспекты эквиметричности и эквилинеарности [1; 107]); лингвотекстовым исследованиям отдельных произведений [см. 4, 5]; стилистическим и лингвокультурологическим разысканиям в «Потерянном Рае».

Для начала вспомним, что 1) размеры с нечетным числом стоп тяготеют к большей «относительной силе» (В. М. Жирмунский) ударений на стопах нечетных, т. е. на 1, 3, 5, а с четным, соответственно, на стопах четных (2, 4, 6) [7; 144] и что 2) английский стих, являясь «потомком» аллитерационного стиха, куда меньше подчиняется ритми-

ческой строгости, чем стих русский. Помня, что «Потерянный Рай» написан белым пятистопным ямбом, из этих двух позиций вполне можно заключить, что куда вероятнее от мильтоновской строки ожидать большей силы ударения на 1, 3, 5 стопах, чем на 2 и 4. Как следствие, пятистопный ямб заставляет считать сильными позициями начало и конец строки, а также ритмическую середину (3-ю стопу).

Проверим сказанное на первых пяти строках вступления к поэме. В скобки на нижеследующей тональной схеме будем заключать ударения, ослабленные позиционно (дополнительные к основному в слове, т. е. пиррихии; падающие на служебное слово и т. п.)¹:

1. Of	Man's	first	dis-	o-	be-	dience,	and	the	Fruit
2. Of	that	for-	bid-	den	tree	whose	mor-	tal	taste
3. Brought	death	in-	to	the	World,	and	all	our	woe,
4. With	loss	of	E-	den,	till	one	grea-	ter	Man
5. Re-	store	us,	and	re-	gain	the	bliss-	ful	Seat...

Уже по пяти первым стихам ощущается закономерность: ударение во второй и четвертой стопах ослабляется чаще, чем в первой или третьей; в пятой же, позиции абсолютного конца слова, вообще никогда. При этом к ослаблению четных позиций тяготеют нечетные по порядку строки 1, 3, 5 (ст. I, 1 и I, 3 совпадают по интонационному рисунку вообще полностью), в то время как в четных строках I, 2 и I, 4 могут ослабевать, а могут не ослабевать ударения нечетных стоп (напомним, по В. М. Жирмунскому более устойчивые).

Подтвердим сказанное следующими пятью стихами (I, 6–10):

6. Sing,	Heav'n-	ly	Muse,	that,	on	the	sec-	ret	top
7. Of	O-	reb,	or	of	Si-	nai,	didst	in-	spire
8. That	She-	pherd	who	first	taught	the	cho-	sen	seed
9. In	the	be-	gin-	ning	how	the	heavens	and	earth
10. Rose	out	of	Cha-	os:	or,	if	Si-	on	hill...

Итак, сводная таблица первых 10 стихов по степени силы (+)/слабости (–) ударения в каждой из пяти стоп выглядит так²:

№ стопы № стиха п/п	Стопа №1	Стопа №2	Стопа №3	Стопа №4	Стопа №5
1.	+	–	+	–	+

¹ Вертикальные границы проведены в таблице между стопами.

² Стопа вида — / занесена в таблицу под знаком «+», вида — (/ — под знаком «–».

2.	–	+	+	+	+
3.	+	–	+	–	+
4.	+	+	+	+	+
5.	+	–	+	+	+
6.	+	+	–	+	+
7.	+	–	+	–	+
8.	+	–	+	+	+
9.	–	+	–	+	+
10.	+	+	–	+	+

Несмотря на то, что «классический» рисунок пятистопного ямба — с относительно меньшей силой ударения на 2-й и 4-й стопах — обнаруживается лишь в ст. I, 1, I, 3 и I, 7, случаи отклонения распределяются по таблице таким образом, что не превышают указанных (2 случая относительно слабого ударения в первых стопах, 3 в третьих, 0 в пятых). Факт совпадения числа «минусов» для стоп № 3 и 4 свидетельствует, однако, о меньшей устойчивости 3-й стопы по сравнению с 1-й и 5-й, что заставляет говорить о большей стабильности начала и конца стихотворной строки сравнительно с серединой.

Тоническая (а значит, и тональная) структура русского «Потерянного Рая» в переводе Арк. Штейнберга (1976) такова:

—	/	—	(/)	—	/	—	(/)	—	/
1. О	пер-	вом	пре-	слу-	шань-	е,	о	пло-	де
—	/	—	/	—	(/)	—	/	—	/
2. За-	прет-	ном,	па-	губ-	ном,	что	смерть	при-	нёс
—	/	—	/	—	/	—	/	—	/
3. И	все	не-	взго-	ды	на-	ши	в э-	тот	мир,
—	/	—	/	—	/	—	(/)	—	/
4. Лю-	дей	ли-	шил	Э-	де-	ма,	до	по-	ры,
—	/	—	(/)	—	/	—	(/)	—	/
5. Ког-	да	нас	Ве-	ли-	чай-	ший	Че-	ло-	век
—	/	—	/	—	/	—	/	—	/
6. Вос-	ста-	вил,	Рай	бла-	жен-	ный	нам	вер-	нул, –
—	/	—	/	—	(/)	—	/	—	/
7. Пой,	Му-	за	гор-	ня-	я!	Сой-	ди	с вер-	шин
—	/	—	(/)	—	/	—	(/)	—	/
8. Та-	инст-	вен-	ных	Си-	на-	я	иль	Хо-	ри[ва,]
—	/	—	/	—	/	—	(/)	—	/
9. Где	был	то-	бо-	ю	пас-	тырь	вдох-	нов-	лён,
—	/	—	(/)	—	/	—	/	—	/
10. На-	чаль-	но	по-	у-	чав-	ший	свой	на-	род...

Как и для английского текста, для варианта русского возможно построить такую же таблицу, где в обобщенном виде была бы приведена тональная «сила» каждого ударения в каждой стопе. Мы воспользуемся для этого теми же обозначениями тонической силы (+)/слабости (–), однако добавим в таблицу символ ! для случаев отклонения русского перевода от английского оригинала:

№ стопы № стиха п/п	Стопа №1	Стопа №2	Стопа №3	Стопа №4	Стопа №5
1.	+	–	+	–	+
2.	!+	+	!–	+	+
3.	+	!+	+	!+	+
4.	+	+	+	+	+
5.	+	!+	+	!–	+
6.	+	+	!+	+	+
7.	+	!+	!–	!+	+
8.	+	–	+	!–	+
9.	!+	+	!+	!–	+
10.	+	!–	!+	+	+

Такая таблица позволяет сделать следующие выводы:

1. Пятистопный ямб русского «Потерянного Рая» устойчивее английского: при 10 случаях замены тонически ослабленного ударения на сильное (10 случаях тонального «усиления») имеется лишь 6 случаев обратных — замены «–» на «+» (6 случаев тонального «ослабления»).

2. Абсолютно во всех случаях к тональному усилению тяготеет стопа №1; в подавляющем большинстве — стопа №3; аналогично в подавляющем большинстве, но с сохранением двух «минусов» — стопа №2. Лишь в стопе №4 наблюдается обратное тяготение — к ослаблению, также при сохранении устойчивого «минуса». Вероятно, это объясняется соседством с абсолютно сильным концом стиха — позицией №5, равно эквиметрически сильной в обоих вариантах.

Тем самым оказывается возможным расположить все стопы в порядке возрастания тональной силы:

- 1) стопа №4;
- 2) стопа №2;
- 3) стопа №3;
- 4) стопа №1;
- 5) стопа №5.

Цифры порядка могут служить индексами стиховой тональности (силы ударения), по аналогии с похожим исследованием Франца Сарана на французском материале [7; 143].

3. Эквиметричность русского перевода может быть оценена как равная $(50-16)/50 = 34/50 = 0,68$ (68%), причем $50 = 10 \cdot 5$ — общее количество проанализированных стоп перевода и оригинала; $16 = 10+6$ — число несовпадений перевода с оригиналом, делающих метр одного неравным метру другого.

Эквиметричность перевода 1976 г. в блоке вступления — формальный параметр — чуть выше, чем эквивалентность — параметр содержательный, составляющий (по нашим расчетам) 58,06% [4].

Выход на содержательный аспект категории тональности связан, очевидно, с выявлением и сопоставительным анализом взаимно соответствующих единиц, занимающих «абсолютно сильную» тоническую позицию в том и другом вариантах. Само собой разумеется, что переводчик не занимается подгонкой ритма и размера специально, так же как не занимается он и буквальным переводом, подбором максимального силлаботонического соответствия в переводящем языке. Перевод рождается стихийно, как и любое другое художественное произведение. Поэтому те совпадения, которые обнаружатся в абсолютно совпадающих ритмических позициях (а в нашем случае это позиция стопы №5) английского и русского вариантов, и будут, так сказать, содержательно-тональными константами произведения, бессознательно уловленными переводчиком.

Вот единицы, занимающие позицию абсолютного конца стиха:

I, 1: *fruit* — *плоде*;

I, 2: *taste* — *принёс*;

I, 3: *woe* — *мир*;

I, 4: *Man* — *поры*;

I, 5: *Seat* — *Человек*;

I, 6: *top* — *вернул*;

I, 7: *inspire* — *вершин*;

I, 8: *seed* — *Хорива*;

I, 9: *earth* — *вдохновлён*;

I, 10: *hill* — *народ*.

Устойчивыми оказываются: *fruit* — *плод*; *Man* — *Человек*; *seed* — *народ*. Итак, по крайней мере 10 первых стихов «Потерянного Рая» говорят в пользу версии Р. М. Самарина о том, что основной предмет поэмы всё же человек. Более глобальные выводы должны получиться в дальнейшем по итогам более обширных исследований тональности поэмы.

Список литературы:

1. Алексеева И. С. Введение в переводоведение: Учеб. пособие для студ. филол. и лингв. фак. высш. учеб. заведений / Ирина Сергеевна Алексеева. — СПб. : Филологический факультет СПбГУ; М. : Издательский центр «Академия», 2004. — 348, [4] с.
2. Английская поэзия XVI–XIX вв. : учебное пособие по спецкурсу / сост. М. Р. Чернышов. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2012.
3. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. На церковнослав. яз. с паралл. местами. — М. : Сибирская благовонница, 2006. — 1686 с.
4. Бортников В. И. Категориальная идентификация варианта художественного текста / Владислав Игоревич Бортников. — Saarbrücken : AV Akademikerverlag GmbH & Co. KG ; LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. — 154, [8] с.
5. Бортников В. И. Категориально-текстовая идентификация вариантов художественного текста: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01, 10.02.20 / Владислав Игоревич Бортников; УрФУ им. Б. Н. Ельцина. — Екатеринбург : [б. и.], 2015. — 206 с.
6. Дмитриев В. О структурных элементах и ритмической верности стихотворных переводов с французского языка // Тетради переводчика : уч. зап. № 3 / под ред. докт. филол. наук Л. С. Бархударова. — М.: Междунар. отн., 1966. — С. 16-38.
7. Жирмунский В. М. Теория стиха / Виктор Максимович Жирмунский. — Л. : Советский писатель ; Ленингр. отд., 1975. — 664 с.

8. Кожин В. В. Роман — эпос нового времени // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: В 3 т. — Т. 2. Роды и жанры литературы. — М. : Наука, 1964. — С. 97-172.
9. Матвеева Т. В. Тональность разговорного текста: три способа описания // Stylistyka V: [Сб. ст.] — Opole, 1996. — С. 210-221.
10. Павлова Т. А. Милтон / Татьяна Павлова. — М. : РОССПЭН, 1997. — 480 с.
11. Потерянный Рай: поэма И. Мильтона / Переведено с аглинского [В. Петровым]. — СПб. : Въ типографіи при императорскомъ дворѣ, 1777. — 107 с.
12. Потерянный Рай. Поэма Юанна Мильтона: новый переводъ съ англійскаго подлинника. — Изд. 4-е. — М. : Въ типографіи Алексѣя Евреина, 1843.
13. Потерянный Рай и Возвращенный Рай: Поэмы Джона Мильтона съ 50 картинами Густава Дорэ / Переводъ съ англійскаго А. Шульговской. — СПб. : Изд. А. Ф. Маркса, 1895.
14. Самарин Р. М. Творчество Джона Мильтона / Роман Михайлович Самарин. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1964. — 486 с.
15. Paradise Lost. A poem, in twelve books. The author John Milton. The Fourteenth edition. To which is prefix'd, An Account of his Life. L., MDCCXXX = 1730. — Архивный источник [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://books.googleusercontent.com/books/content>

Лаврова А. А.
Научный руководитель: Сидорова О. Г.
УрФУ (Екатеринбург)

Способы передачи говорящих имен в творчестве Ч. Диккенса

Говорящее имя является одним из часто используемых средств создания образа персонажа. Этот прием определяют как «художественный прием, заключающийся в характеристике персонажа при помощи наделения его именем или фамилией, смысл которых указывает на определенные качества характера»¹. Его применение может быть обусловлено рядом достаточно разнообразных причин, например, передачей некоторых качеств характера, присущих персонажу или снабжением образа персонажа культурологическим подтекстом. При этом говорящее имя обычно представляет особую сложность при переводе, так как заложенное в него содержание часто является важным или даже ключевым для понимания произведения. Механическая транскрипция или транслитерация таких имен неизбежно влияют на содержание произведения и, следовательно, на его восприятие читателем, поэтому теоретики перевода в течение долгого времени ищут способы адекватной передачи говорящих имен.

Для перевода говорящих имен предлагаются разные способы. В концепции Сергея Влахова и Сидера Флорина допускается как перевод говорящего имени, так и его транскрипция. Способ передачи имени зависит от того, является ли наиболее важным для понимания текста значение имени, его звучание или оба этих свойства. Т. Казакова в своей работе «Практические основы перевода» указывает, что антропоним, отражающий индивидуальные свойства и признаки именуемого объекта (что является задачей говорящего имени), часто подвергается смешанному переводу, то есть сочетанию перевода и транскрипции. К. Чуковский в своей книге «Высокое искусство» указывает, что перевод антро-

¹ Школьный словарь литературных терминов и понятий/Портал «Урок в формате А4». М., 1995 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.a4format.ru/word-titles.php?lt=195&id=19> (дата обращения: 01.03.2013).

понимов лишает произведение национального колорита, а И. Алексеева и Н. Галь указывают на возможность сохранения национальной специфики имен через использование характерных для языка оригинала словообразовательных моделей.

В переводах зарубежной литературы нашли отражение самые разнообразные взгляды из вышеперечисленных. Рассмотрим многовариантность подходов к переводу говорящих имен можно на примере творчества Ч. Диккенса, а точнее — самых известных и популярных в России переводов его произведений. Это «Крошка Доррит» в переводах М. Энгельгардта и Е. Калашниковой, «Посмертные записки Пиквикского клуба» в переводе А. Кривцовой и Е. Ланна, «Холодный дом» в переводе М. Клягиной-Кондратьевой.

В романе «Крошка Доррит» имеются две говорящие фамилии. Это фамилии двух семей, традиционно управляющих делами в министерстве околичностей: Barnacle и Stiltstalking. Первая фамилия в дословном переводе означает «морская утка (т.е. вид ракообразного)». Вторая фамилия является сложным словом. По отдельности его части переводятся так:

- stilt — «ходули»,
- stalk — «шествовать, гордо выступать».

Перевод М. Энгельгардта предоставляет примеры полного перевода данных фамилий. Фамилия Barnacle переведена как «Полип», а Stiltstalking — как «Пузырь». При таком способе адекватно выражаются коннотации, заложенные в фамилиях, как-то: прилипчивости и помехи в Barnacle и безосновательной гордости в Stiltstalking. Однако происходит частичная потеря английского национального колорита, так как результаты перевода полностью созвучны с русскими словами. В них отсутствуют какие-либо словообразовательные особенности, указывающие на английское происхождение фамилий, из-за чего читатель не опознает их национальную принадлежность.

В переводе Е. Калашниковой мы видим примеры как полного перевода, так и частичного перевода с сохранением словообразовательных особенностей языка оригинала. Фамилия Barnacle переведена так же, как и у Энгельгардта (т.е. «Полип»), а фамилия Stiltstalking, в переводе звучащая как «Чваннинг», представляет собой соединение русского корня «чван-» с английским формо- и словообразующим суффиксом -ing. При подобном способе передачи говорящей фамилии не происходит ее русификации, так как суффикс -ing является одним из отличительных признаков английской речи для русского читателя.

В переводе «Посмертных записок Пиквикского клуба», сделанном А. Кривцовой и Е. Ланном, мы можем наблюдать пример транскрипции говорящих имен на примере сравнительно большой выборки, приведенной в таблице:

Английский вариант (Диккенс)	Вариант А. Кривцовой и Е. Ланна	Перевод исходного слова	Семантика фамилии
Weller	Уэллер	<i>well</i> — хорошо, со знанием дела, как следует	Тот, кто хорошо исполняет свое дело, тот, у которого все ладится
Jingle	Джингль	<i>jingle</i> — звенеть, звякать	Тот, кто много говорит не по делу
Leo Hunter	Лео Хантер	<i>Leo</i> — Лев (созвездие); человек, рожденный под знаком Льва <i>hunter</i> — охотник; искатель чего-либо	Тот, кто стремится заполучить что-либо ценное, возможно, навредив объекту своих поисков

Grigg	Григг	<i>grig</i> — сверчок, кузнецик	Тот, кто много говорит
Jinks	Джинкс	<i>jink</i> — избегать, увертываться, увиливать, уклоняться	Тот, кто постоянно уклоняется от ответа, подстраивается под чужое мнение
Porkenham	Поркенхем	<i>pork</i> — свинина <i>ham</i> — ветчина	Тот, кто похож на свинью, тот, кто интересуется только плотской стороной жизни

Все вышеперечисленные имена транскрибированы, а их коннотации раскрываются поведением их носителей или ситуациями, в которые они попадают. Сэм Уэллер (Weller) действительно хорошо знает свое дело; более того, ему обычно удается то, за что он взялся, и в области практической жизни он более опытен, чем его господин Пиквик. Джингль (Jingle) имеет специфическую, сразу выделяющую его среди остальных персонажей манеру речи: он говорит много, но отрывистыми фразами, словно бы невпопад, как будто его язык не поспевает за мыслями. Лео Хантер (Leo Hunter) одержима идеей найти себе мужа, причем богатого. С ее точки зрения, это очень хорошая добыча. Фамилию Григг (Grigg) носят представители семьи, которая обсуждала бы в подробностях дела, их не касающиеся, например, случай судьи Напкина, принявшего проходимца Джингля за уважаемого человека. Джинкс (Jinks), секретарь суда, не имеет собственного мнения, все его реплики сводятся к согласию с начальством. Поркенхем (Porkenham) — влиятельный человек в городе, один из крупных чиновников, то есть персонаж изначально отрицательный.

С точки зрения передачи говорящих имен интересным является перевод «Холодного дома» Диккенса, выполненный М. Клягиной-Кондратьевой. Данный перевод необычен тем, что в нем применяются как транскрипция говорящих имен, так и их перевод. Большинство данных имен в тексте было транскрибировано, как-то: Deadlock (Дедлок), Gurry (Гаппи), Smallweed (Смолуидд). Коннотации данных фамилий также раскрываются через поведение персонажей. Так, фамилию Deadlock можно перевести как «тупик», «застой». Ее носитель, сэр Дедлок, является консерватором, превыше всего ценящим свое высокое положение в обществе и считающим, что те люди, что находятся ниже его по социальному положению, по определению «совершенно лишены индивидуальных характеров, стремлений, взглядов»¹. Фамилия Gurry происходит от слова «gur» — болтовня, сплетня. Мистер Гаппи не так разговорчив, как рассмотренный ранее мистер Джингль, но он действительно имеет дело со сплетнями, например, берется разузнать для Эстер что-то, что должно резко изменить ее жизнь к лучшему. Фамилия Smallweed является сложным словом, составленным из слов «small» — маленький, мелкий, незначительный — и «weed» — сорняк, сорная трава. Общий ее смысл состоит в незначительности ее носителя. Мистер Смоллуид, мелкий клерк, в самом деле, не представляет собой ничего особенного. Желания его низменны и мелки: «сделаться таким, как Гаппи, — вот цель его честолюбивых стремлений»².

Примером перевода может служить прозвище младшего сына мисс Джеллиби Рееру. Здесь М. Клягина-Кондратьева применяет поморфемный перевод: русскими эквивалентами передаются соответственно корень реер («пищ-») и суффикс -у («-ик»). Перевод суффикса особенно показателен в соответствии с необходимостью передачи

¹ Диккенс Ч. Холодный дом. М., 1960. С. 117.

² Там же, С. 356.

коннотации маленького и беззащитного существа: английский уменьшительно-ласкательный суффикс передается русским суффиксом с такой же функцией.

Подводя итоги, можно отметить, что одним из самых удачных способов передачи говорящего имени является частичный перевод с использованием формо- или словообразовательного суффикса языка оригинала. Однако, как следует из рассмотренной выборки, данный способ является и самым малоиспользуемым.

Список литературы:

1. *Dickens Ch. Bleak House* / Портал «The Literature Network». [Электронный ресурс]. Mode of access: <http://www.online-literature.com/dickens/bleakhouse/> (дата обращения: 3.05.2013).
2. *Dickens Ch. Little Dorrit* / Портал «The Literature Network». [Электронный ресурс]. Mode of access: http://www.online-literature.com/dickens/little_dorrit/ (дата обращения: 6.04.2013).
3. *Dickens Ch. The Pickwick Papers* / Портал «The Literature Network». [Электронный ресурс]. Mode of access: <http://www.online-literature.com/dickens/pickwick/> (дата обращения: 24.04.2013).
4. *Диккенс Ч. Крошка Доррит* / Ч. Диккенс. Пер. М. Энгельгардта. Баку: Азербайджанское государственное издательство, 1956. 775 с.
5. *Диккенс Ч. Крошка Доррит* / Ч. Диккенс. Пер. Е. Калашниковой. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1986. 720 с.
6. *Диккенс Ч. Посмертные записки Пиквикского клуба: в 2 т.* / Ч. Диккенс. Пер. А. Кривцовой, Е. Ланна. Петрозаводск: Государственное издательство Карельской АССР, 1957.
7. *Диккенс Ч. Холодный дом: в 2 т.* / Ч. Диккенс. Пер. М. Клягиной-Кондратьевой. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960.
8. *Алексеева И. С. Введение в переводоведение.* М.: Издательский центр «Академия», 2004. 352 с.
9. *Влахов С., Флорин С. Непере译имое в переводе* / С. Влахов, С. Флорин. М.: Международные отношения, 1980. 342 с.
10. *Галь Н. Слово живое и мертвое.* М.: Время, 2007. 591 с.
11. *Казакова Т. А. Практические основы перевода* / Т. А. Казакова. СПб.: Издательство Союз, 2001. 320 с.
12. *Чуковский К. И. Высокое искусство* / К. И. Чуковский. М.: Советский писатель, 1968. 384 с.

Хайдаршина Ю. Р.
Научный руководитель: Сидорова О. Г.
УрФУ (Екатеринбург)

Сравнительно-сопоставительный анализ переводов сказки Беатрис Поттер Mrs. Tiggy-Winkle на русский язык

Несмотря на то, что в литературоведении существует достаточное количество работ, рассматривающих вопросы теории и практики художественного перевода, немногие из них затрагивают проблемы передачи на другой язык текстов, ориентированных на детскую аудиторию. Между тем исследование данного вопроса является необходимым, поскольку специфика детской литературы, диктуемая возрастными особенностями читателей, требует особого подхода к переводу.

Классические детские сказки, в том числе авторские, не теряют популярности на протяжении многих поколений. Многие детские иностранные сказки, в том числе английские, переводятся на русский язык.

В полном объеме с творчеством английской писательницы Беатрис Поттер российский читатель получил возможность познакомиться сравнительно недавно. Сказка «Mrs. Tiggy-Winkle», которая составит объект исследования в данной статье, долгое время была известна лишь в переводе О. Образцовой («Ухти-Тухти», 1961), который неоднократно переиздавался [2], [6]. С переводами М. Гребнёва («Миссис Туфф», журнал «Семья и школа», 1994) и И. Токмаковой (2001) читатели познакомились в последние десятилетия [5], [4]. История о прачке-ежихе была сочинена Беатрис Поттер в 1901 году, а опубликована в 1905 [1]. «Mrs. Tiggy-Winkle» справедливо считается одной из самых лиричных сказок Беатрис Поттер [3].

Следует отметить, что язык сказок Поттер удивительно прост и лаконичен, и именно простота и лаконичность оригинального текста представляют особую сложность при переводе произведения на иностранный язык.

Перейдем к детальному рассмотрению языковых и художественных особенностей существующих переводов сказки «Mrs. Tiggy-Winkle» на русский язык и проведем их сопоставительный анализ.

Приведем сводную таблицу перевода имен собственных.

Беатрис Поттер	Ольга Образцова	Михаил Гребнев	Ирина Токмакова
Lucie	Люси	Джули	Люси
Little-town	Литтл-таун	Крохтон	Литтл-таун
Tabby-Kitten	Полосатик	Киска Терри	Полосатик
Henny-penny	Пеструшка	Энни-Пенни	Энни-Пенни
Cock Robin	Реполов	Дрозд Робин	Малиновка
Mrs. Tiggy-Winkle	Ухти-Тухти	Миссис Туфф	Миссис Тигги-Мигл
Jenny Wren	Синичка	Мисс Скворч	Дженни-крапивник
Mrs. Rabbit	Крольчиха	Миссис Пуш	Крольчиха
Tom Tits-mouse	Дрозд	Чарли Чечилл	Том-Титмаус
Squirrel Nutkin	Белка	Бельчонок Тресси	Бельчонок Наткин
Peter Rabbit	Братец Кролик	Питер Пуш	Питер-кролик
Benjamin Bunny	Длинноухий заяц	Оливер Кроллет	Бенджамин Банни

И Образцова, и Токмакова, транскрибируя название фермы — Литтл-таун — находят нужным пояснить семантику переведенной единицы («Она жила на хуторе Литтл-таун, что по-английски означает “Маленький городок”» — О. Образцова, «Ухти-Тухти»; «Жила она на ферме Литтл-таун, что значит — Городок» — И. Токмакова, «Миссис Тигги-Мигл»). Гребнев сохраняет иностранный колорит слова, стилизуя под него русское прилагательное «крохотный» — Крохтон.

Образцова в своем переводе наделяет некоторые переведенные антропонимы спецификой русского языка, придает им русский колорит. Так, Люси по дороге к домику Ухти-Тухти встречается котенок Полосатик, курица Пеструшка, Братец Кролик. В остальных случаях используется прием генерализации: Синичка, Крольчиха, Реполов, Белка — имена персонажей заменены в переводе на названия видов, к которым они

принадлежат в животном мире. Подобные преобразования делают текст удобным для детского восприятия. Имя героини-ежихи — Ухти-Тухти — удачно переведено с сохранением звукоподражательного элемента.

Токмакова в переводе имен чаще транскрибирует языковые единицы, чем интерпретирует их. В ее тексте мы встречаем Энни-Пенни, Дженни-крапивника, Тома-Титмауса, Бенджамина Банни, миссис Тигги-Мигл.

Для Гребнева в переводе имен собственных характерно стремление придать им русский колорит, сохранив при этом иностранную форму. Так появляются миссис Туфф, дрозд Робин (хотя в оригинале robin — не имя, а вид птицы, «малиновка», «дрозд»), Оливер Кроллит, Питер Пуш, мисс Скворч. Преобразование имени ежихи в «миссис Туфф» характеризуется, с одной стороны, сохранением звукоподражательного элемента, с другой стороны, сохранением формы обращения «миссис», придающей иностранный колорит.

При интерпретации переводчики обращаются к разным лексическим средствам, иногда встречаются незначительные расхождения с текстом оригинала. Рассмотрим наиболее любопытные для нас варианты интерпретаций и прокомментируем некоторые из них.

1. Поттер: *"I go barefoot, barefoot, barefoot!"*

Образцова: «Я бегаю босиком! Босиком! Ко-ко-ко!»

Гребнев: «Что мне твои платочки! Мне нечего надеть! Посмотри, как я хожу, — босиком! Боси-ко-ко-ко!»

Токмакова: «Я бегаю босиком, босико-ко-ком, босико-ком!»

Каждый из переводчиков постарался передать звукоподражательный элемент, интерпретация Гребнева несет более эмоциональную окраску и несколько отходит от текста оригинала.

2. Поттер: *There was a nice hot snug smell.*

Образцова: В кухне приятно пахло свежесвыглаженным бельем.

Гребнев: Пахло горячим утюгом.

Токмакова: Тепло и уютно пахло свежесвыглаженным бельем.

У автора не уточняется, чем именно приятно пахло на кухне — утюгом или бельем, поэтому каждый из переводчиков дополняет информацию по своему видению. Гребнев выпускает слово «nice», на наш взгляд, не вполне обоснованно, поскольку запах утюга не всегда и не всеми может трактоваться как приятный. Автору же важно было указать, что запах именно приятный, это дополняет картину идеального бытового мира, изображаемую ей в сказке.

3. Поттер: *A very stout short person staring anxiously at Lucie.*

Образцова: Кругленькая коротышка испуганно смотрела на Люси.

Гребнев: Низенькая полная особа озабоченно глядела на Джули.

Токмакова: Очень маленькая толстенная тетенька с опаской глядела на Люси.

В переводе Токмаковой в каждом из трех слов — «маленькая», «полненькая», «тетенька» — присутствуют уменьшительно-ласкательные суффиксы. Интересна на наш взгляд интерпретация слова «person» — «тетенька». Подбранное русское слово обладает разговорной окраской, кроме того, часто используется в детском лексиконе и лексиконе взрослых, которые взаимодействуют с детьми.

Представляет интерес перевод словосочетания «staring anxiously». У Образцовой героиня смотрит на гостя «испуганно», у Токмаковой — «с опаской». Следовательно, в тексте Токмаковой эмоциональное напряжение ниже, чем в тексте ее предшественницы. У Гребнева ежиха глядит просто «озабоченно», неожиданная гостья не вызывает у нее испуга.

4. Поттер: *Her little black nose went sniffle, sniffle, snuffle, and her eyes went twinkle, twinkle.*

Образцова: *Маленький черный нос пыхтел: «Тух-тух-тух», черные глазки сверкали, как бусинки.*

Гребнев: *Глаза ее часто моргали, крохотный черный нос посвистывал и пофыркивал: туфф... туфф... туфф...*

Токмакова: *Ее черный носик так и ходил ходуном, принюхиваясь: пых-пых-пых, а глазки мигали как звездочки.*

Английский глагол «sniff» — «сопеть, фыркать, нюхать» — переводчики интерпретируют в звукоподражательный элемент, результат у каждого из них получается различный. Кроме того, интересна находка Токмаковой — нос миссис Тигги-Мигл «ходит ходуном».

5. Поттер: *«Who are you?», said Lucie. "Have you seen my pocket-handkins?"*

Образцова: *«Скажите, пожалуйста, вы не видели моих носовых платочков?» — спросила Люси.*

Гребнев: *«Кто вы?» — спросила Джули. — «Может, вам попались мои платочки?»*

Токмакова: *«Кто ты?» — спросила Люси. — «И не видала ли ты моих носовых платочков?»*

Примечательно, что у Токмаковой девочка обращается к незнакомке на «ты», остальные переводчики предпочли вежливую форму «вы».

По-разному у переводчиков ежика обращается к девочке:

6. Поттер: *if you please'm*

Образцова: *дружок*

Гребнев: *барышня*

Токмакова: *с вашего позволения, сударыня*

Самый близкий эквивалент к выражению «if you please» — «если позволите». Но в русском языке этот оборот не часто используется в повседневной речи, тем более в разговоре с детьми. Каждый из переводчиков выходит из ситуации, опустив данную формулу, интерпретируя лишь обращение. Лишь Токмакова оставляет в своей работе выражение «с вашего позволения». При переводе непосредственно обращения переводчики подбирают русские эквиваленты, при этом Токмакова выбирает такое соответствие, которое сохраняет элемент классовой дифференциации.

Поттер: *All the way down the path little animals came out of the fern to meet them; the very first that they met was Peter Rabbit and Benjamin Bunny!*

Образцова: *А навстречу к ним выходили из леса разные зверьки первым из гущи папоротника выскочил — скок-скок! — длинноухий заяц*

Гребнев: *Из зарослей папоротника им навстречу выходили самые разные лесные обитатели. Но прежде других на тропинку выскочили Питер Пуш и Оливер Кроллет.*

Токмакова: *Спускаясь с холма, миссис Тигги-Мигл и Люси встречали разных зверушек. Первыми — Питера-кролика и Бенджамина Банни.*

В 1961 году, когда был издан перевод Образцовой, о других сказках Беатрис Поттер практически не было известно. Дети, которые знакомились с Ухти-Тухти, не знали ни о кролике Питере, ни о его кузене Бенджамине, поэтому, вероятно, Образцова отступает от оригинала и сокращает число зайцев до одного, опуская при этом собственное имя. Токмакова и Гребнев следуют английскому тексту.

7. Поттер: *But what a very odd thing! Mrs. Tiggy-Winkle had not waited either for thanks or for the washing bill! She was running running running up the hill.*

<...> *Why! Mrs. Tiggy-Winkle was nothing but a hedgehog.*

Образцова: *И вдруг... нет, вы только подумайте! — вдруг Люси увидела, что Ухти-Тухти, не дожидаясь благодарности и даже не попрощавшись, со всех ног бежит в гору!*

<...> Ну совсем как ежиха!

Гребнев: Но что за странность! Миссис Туфф вовсе не ждала благодарности, не дожидаясь она и платы за стирку. Она уже мчалась по тропинке обратно в гору.

<...> Оказалось, что миссис Туфф — ЕЖИХА!

Токмакова: но — удивительное дело: миссис Тигги-Мигл не стала ждать «спасибо» и не спросила плату за стирку! Она уже бежала вверх, вверх, вверх по холму.

<...> Ведь миссис Тигги-Мигл на самом деле была просто ежихой.

В переводе Токмаковой отсутствует нота изумления, тот факт, что прачка оказалась ежихой, констатируется без какого-либо эмоционального потрясения, в отличие от перевода Гребнева, который делает каждую букву в слове «ежиха», заглавной.

Особого внимания заслуживает перевод песенки, которую Люси слышит перед тем, как войти в дом Ухти-Тухти. Отметим, что в переводе 1994 года стихотворные переделки принадлежат не Гребневу, а Дине Крупской.

Беатрис Поттер	Ольга Образцова	Дина Крупская	Ирина Токмакова
"Lily-white and clean, oh! With little frills between, oh! Smooth and hot— red rusty spot Never here be seen, oh!"	Ухти-Тухти, Ухти-Тухти, Я лесная прачка Ухти-Тухти. Я стираю Зайцам и собачкам, И мышатам, и котам, И лисятам, и кро-там.	Белое, крахмальное, В порошке стиральное, Глажено-утюжено — От зари до ужина!	Блузочки-скатёрочки, Кружева-оборочки, Не осталось ни пятен, Всё — сплошная белизна.

Перевод Токмаковой богат уменьшительно-ласкательными суффиксами. Междоимение «oh!» опущено во всех трех работах. Примечательно, что исполнительница песенки в переводе Образцовой сразу раскрывает свое имя и род деятельности. В тексте автора, как и в переводах Гребнева и Токмаковой, предстает трудовой процесс, но не дана никакая характеристика героини.

На основании результатов сравнительно-сопоставительного анализа мы приходим к следующим выводами. Для работы Образцовой характерно использование приема генерализации при передаче имен собственных. В переводах Гребнева и Токмаковой в большей степени сохраняется английский колорит при переводе языковых единиц. Во всех трех переводах адекватно переведены элементы звукоподражания.

Образцова стремится сделать сказку доступной для понимания ребенка, опуская некоторые детали без ущерба для логики сюжета по избежание громоздкости предложения. Для этой же цели некоторые предложения, включающие последовательность действий, разбиваются на синтаксические единицы поменьше. Характерная черта перевода Образцовой — обширное употребление уменьшительно-ласкательных суффиксов.

Гребнев стремится адаптировать иностранные единицы к русскому читателю. Он стилизует собственные имена под русские, сохраняя иностранную форму. Его перевод более окрашен эмоционально, при этом переводчик иногда отходит от текста в той или иной степени. Какие-то единицы Гребнев выпускает, а какие-то по своему усмотрению добавляет в текст.

Токмакова транскрибирует имена собственные. Часто при этом утрачивается семантическое значение имени. Токмакова активно использует уменьшительно-ласкательные суффиксы, стремится не перегружать перевод словами, сложными для

детского восприятия, удачно подбирает эквиваленты, учитывая стилистику текста и целевую аудиторию произведения.

В целом, существующие переводческие интерпретации сказки Mrs. Tiggy-Winkle выполнены качественно. Рассмотренные нами переводы эквивалентны оригинальному произведению, несмотря на существующие расхождения в текстах переводов, выявленные в процессе их сопоставления друг с другом. Данные расхождения могут объясняться субъективным пониманием оригинального текста переводчиками.

Возникновение параллельных переводов одного художественного произведения свидетельствует о возрастающем интересе к творчеству автора оригинального текста. Творчество Беатрис Поттер, любимое и всем знакомое с детства в ее родной Великобритании, приобретает в России все большую популярность.

Список литературы:

1. Rothstein E. Letters from Flopsy's Real-Life Playmate / Портал «The New York Times», 2012 [электронный ресурс]. Mode of access: <http://www.nytimes.com/2012/11/02/arts/design/beatrix-potter-the-picture-letters-at-the-morgan.html?pagewanted=all&r=0> (дата обращения 11. 12. 2012).
2. Potter H. B. The Tale of Mrs. Tiggy-Winkle / Портал «Волшебный мир Беатрикс Поттер», 2011 [электронный ресурс]. Mode of access: http://beatrixpotter.ru/books/the_tale_of_mrs_tiggy_winkle_1905/page/5 (дата обращения: 19. 11. 2012).
3. Демурова Н. Д. Ускользающее своеобразие Беатрикс Поттер / Иностранная литература, №1, 2006. С. 195-197.
4. Поттер Б. Миссис Тигги-Мигл (пер. с английского Ирины Токмаковой) / Портал «Волшебный мир Беатрикс Поттер», 2011 [электронный ресурс]. Mode of access: http://beatrixpotter.ru/books/povest_o_missis_tiggi_migl_the_tale_of_mrs_tiggy_winkle_1905 (дата обращения: 19. 11. 2012).
5. Поттер Б. Миссис Туфф / Большая книга кролика Питера (пер. с английского Михаила Гребнева и Дины Крупской). М.: РОСМЭН-ПРЕСС, 2011. С. 35-48.
6. Поттер Б. Ухти-Тухти (пер. с английского Ольги Образцовой) / Портал «Волшебный мир Беатрикс Поттер», 2011 [электронный ресурс]. Mode of access: http://beatrixpotter.ru/books/ukhti_tukhti_the_tale_of_mrs_tiggy_winkle_1905/page/1 (дата обращения: 19. 11. 2012).

Алексеевская А. И.
Научный руководитель: Бортников В. И.
УрФУ (Екатеринбург)

«Хоббит» Дж. Р. Р. Толкина в переводе для детей (механизмы адаптации)

«Я сидел, правя экзаменационные листы, охваченный неизбывной усталостью от этой ежегодной работы, налагаемой на нуждающихся учёных при детях. На чистом листе я написал: “В глубокой норе жил-был хоббит”» [1; 156] — так писал Джон Р. Р. Толкин о появлении сказки, завоевавшей огромную популярность и любовь среди читателей, в частности, среди детей.

«Хоббит» вышел в свет в 1937 году и стал первым опубликованным произведением писателя. В отличие от более ранних его произведений, созданных в конце 20-х — начале 30-х годов («Роверандом», «Мистер Блисс», рассказы о Томе Бомбадиле и др.), которые рождались из устных рассказов детям, «Хоббит» создавался сразу же на бумаге. Но так же как и предыдущие истории, он предназначался «в стол», а не для публикации. Толкин сочинял рассказы и сказки, в первую очередь, для детей (которых у него

было четверо), а также для узкого круга родных и друзей. Считается, что «именно благодаря детям Толкин стал сказочником» [1; 157]. Толкиновский «Хоббит» получил широкую известность сразу же после выхода в свет и занял видное место на детских книжных полках. Такой успех можно отчасти объяснить тем, что «Хоббит» обладал теми свойствами, которыми, по мнению литературного критика В. Г. Белинского, детская книга должна обладать: «Детские книги должны быть полны жизни и движения, проникнуты одушевлением, согреты теплотою чувства, написаны языком легким, свободным, игривым, цветущим в самой простоте своей» [4; 92].

«Хоббит» был переведен на десятки языков, в том числе и на русский язык. Первый перевод был выполнен Натальей Рахмановой и в 1976 году был опубликован издательством «Детская литература». На данный момент известно более 10 официальных русских переводов толкиновской сказки. Перед каждым из переводчиков стояла непростая задача: адаптировать переведенный текст для русского читателя-ребенка, сохранив при этом художественность, легкость и живость языка, присущие тексту оригинала. Необходимость адаптации обуславливается, главным образом, стремлением сделать текст перевода доступным для понимания и простым для восприятия детей. Выразительность и простота языка достигаются «тщательным отбором каждого слова, строго выверенной грамматической структурой каждого предложения» [2; 29]. Отсюда следует, что наиболее серьезные изменения в процессе перевода на другой язык претерпевает грамматика. Грамматические изменения при переводе вызваны расхождениями между синтаксическими структурами в английском языке и в русском, а также стилистическими причинами. В данной работе мы рассмотрим некоторые грамматические механизмы адаптации «Хоббита» при переводе на русский язык, которые в теории перевода называются **синтаксическими трансформациями** [6; 486–506].

Для сопоставления мы взяли оригинал текста на английском языке (ИТ) и его русский перевод (ПТ), выполненный К. М. Королевым и В. Г. Тихомировым.

Существует несколько типов синтаксических трансформаций. В данной работе мы коснемся некоторых из них (наиболее значимых). Ниже, в ходе анализа, будет приводиться в качестве примера предложение (из 1-й главы) в его оригинальном и переводном вариантах [см. 5; 24]. Далее — с точки зрения адаптации для детей — будет прокомментирован выбор переводчика той или иной синтаксической структуры.

1) Замена простого предложения сложным:

ИТ [9; 3]	ПТ [7; 5]
In a hole in the ground there lived a hobbit.	В земле была нора, а в норе жил хоббит.

Итак, первое (простое) предложение первой главы ИТ разбито на два простых в составе одного сложного с союзной сочинительной связью. Выбор именно такой конструкции обусловлен попыткой передачи грамматического значения английского неопределенного артикля, которому нет эквивалента в русском языке. Коммуникативно значимые слова, выделенные в английском оригинале неопределенным артиклем, в русском переводе располагаются после глаголов, обозначающих их признаки [см. 6; 493].

2) Замена сложного предложения простым — способ перевода, обратный предыдущему:

ИТ [9; 4]	ПТ [7; 7]
(1) There is little or no magic about them, except the ordinary everyday sort (2) which helps them to disappear quietly and quickly (3) when large stupid folk like you	(1) Волшебством они не занимаются, зато умеют во мгновение ока скрыться, (2) если поблизости появятся Громадины, топочущие будто слоны.

and me come blundering along, making a noise like elephants (4) which they can hear a mile off.	
---	--

На этом примере видно, как сложноподчиненное предложение английского оригинала с придаточным определительным (обозначенные условно как 1 и 2) заменено одним простым предложением с однородными сказуемыми (1 в русском варианте), что делает предложение менее громоздким по сравнению с английским. Помимо этого, наблюдается отсутствие в переводе предложения 4 (в ИТ). Этот прием называется опущением (см. ниже).

3) **Опущения.** Это разновидность трансформаций, в т. ч. синтаксических, при использовании которой в переводе опускаются слова, являющиеся избыточными по смыслу. В предыдущем примере при переводе было опущено предложение 4, так как переводчик счел его очевидным, и поэтому излишним. Ниже приведен еще один подобный пример:

ИТ [9; 11]	ПТ [7; 17]
(1)When he got back (2)Balin and Dwalin were talking at the table like old friends (as a matter of fact they were brothers).	Балин и Двалин, сидя в зале, болтали как закадычные друзья (по правде сказать, они были братьями).

4) Объединение предложений:

ИТ [9; 9]	ПТ [7; 14]
Gandalf in the meantime was still standing outside the door, and laughing long but quietly. After a while he stepped up, and with the spike on his staff scratched a queer sign on the hobbit's beautiful green front-door.	А Гэндальф, отсмеявшись, подошел к двери и концом посоха начертил на ней странный знак.

При объединении предложений в переводе получается одно, более упрощенное. Оставив коммуникативно значимые элементы высказывания и отбросив излишние, переводчик сделал предложение более компактным, а значит, более простым для детского восприятия.

5) Замена пассивной конструкции активной:

ИТ [9; 5]	ПТ [7; 7]
It was often said (in other families) that long ago one of the Took ancestors must have taken a fairy wife.	Соседи поговаривали, что давным-давно один из предков Старого Тука женился на эльфийке.

Выбор переводчиком данного вида трансформации связан с тем, что в русском языке пассивная безличная конструкция едва ли встречается так же часто, как в английском. Вообще сложность синтаксиса английского предложения заключается, помимо пассивной безличной конструкции *it was said that*, еще и в форме сказуемого *must have taken* (Modal Perfect) [8; 118]. Тем самым замена пассивной конструкции становится одной из трех составляющих упрощения в целом:

- упрощение пассивной конструкции (*it was said that* → <соседи> поговаривали, что...);
- упрощение составной глагольной формы (*must have taken* → женился);
- упрощение конструкции в скобках (*It was often said (in other families)* → соседи поговаривали).

Что же касается пассива в отдельности, то при его сохранении предложение вряд ли могло бы звучать по-русски (*Было часто сказано, что...). Таким образом, использование данного вида трансформации имеет целью не просто адаптацию для детей, но адаптацию для русского читателя в целом.

6) **Замена союзной связи на бессоюзную.** В английском языке, как и в русском, «сочинительная связь может быть выражена как союзным («синдетическим»), так и бессоюзным («асиндетическим») способом» [3; 208]:

ИТ [9; 13]	ПТ [7; 18–19]
Some called for ale, and some for porter, and one for coffee, and all of them for cakes <...>.	Кто заказал эль, кто — портер, кто — кофе, и все в один голос потребовали пирогов.

Схематически эту трансформацию можно представить так:

ИТ: O, and O, and O, and O →	ПТ: O, O, O и O
------------------------------	-----------------

Как видно, фигура полисиндетона (многосоюзия) в русском переводе не сохранена: оказался передан лишь один из трех союзов *and* (*и*). Использование данной трансформации продиктовано, помимо стремления к упрощению, стилистическими причинами. В отличие от английского языка, в русском не принято частое повторение союза *и*; по возможности его стараются опускать.

Все перечисленные механизмы трансформаций могут быть рассмотрены как частные варианты упрощения, что мы и пытались показать в ходе анализа. Использование вышеперечисленных синтаксических трансформаций помогло переводчику адаптировать произведение для русского читателя-ребенка, сделать текст адекватным и доступным для восприятия и тем самым добиться живости и выразительности, присущих тексту оригинала.

Список литературы:

1. Алексеев С. В. Дж. Р. Р. Толкин / Сергей Алексеев. — М. : Вече, 2013. — 416 с.
2. Арзамасцева И. Н. Детская литература: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / И. Н. Арзамасцева, С. А. Николаева. — 3-е изд., перераб. и доп. — М. : Издательский центр «Академия», 2005. — 576 с.
3. Бархударов Л. С. Язык и перевод (вопросы общей и частной теории перевода) / Л. С. Бархударов. — М.: Междунар. отношения, 1975. — 240 с.
4. Белинский В. Г. О детских книгах // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Статьи и рецензии 1840–1841. — М. : Изд-во Академии наук СССР, 1954. — Т. 4. — С. 68–109.
5. Бортников В. И. Категориальная идентификация варианта художественного текста / В. И. Бортников. — Saarbrücken : AV Akademikerverlag GmbH & Co. KG; LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. — 154, [8] с.
6. Гарбовский Н. К. Теория перевода : Учебник / Н. К. Гарбовский. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 2004. — 544 с.
7. Толкин Д. Р. Р. Хоббит, или Туда и обратно / Д. Толкин, пер. К. М. Королева, В. Г. Тихомирова. — М. : ООО «Издательство АСТ» : ООО «Издательство Астрель», 2001. — 382 с.
8. Krylova, I. P. A Grammar of Present-day English. Practical Course = Крылова И. П. Грамматика современного английского языка: учебник для ин-тов и фак. иностр. яз. / И. П. Крылова, Е. М. Гордон. — 13-е изд. — М. : КДУ, 2007. — 448 с.
9. Tolkien, J. R. R. The Hobbit or There and Back Again. L., 2012.

Стихотворение «Молитва дождю» («Yağmur Duası») С. Караоча: подстрочный и литературный перевод

Стихотворение — уникальный вид литературного сочинения, являющийся результатом сочетания работы автора, особенности языка и законов стихосложения. Эти три составляющих не всегда равносильны в своем влиянии, но исключать хотя бы одну из них недопустимо, что составляет определенную трудность при переводе стихотворений на другие языки.

Переводом стихотворений (некоторые специалисты в этой сфере отвергают данный термин, предпочитая «переложение», например, А. Штейнберг [1; 137]) занимались многие писатели и лингвисты-переводчики, привлеченные сложностью поставленной задачи. Но попытки сохранить все три компонента стихотворения неизменно наталкивались на необходимость изменения исходного текста. Так, мысли, которые выражает в своем сочинении автор, изменяются медиатором передачи — то есть языком, на котором эти мысли выражаются [1; 9]. Это требует расшифровки исходных идей автора, заложенных им в своем произведении.

Далее, сам язык оригинала, накладывающий свои особенности, в виде устоявшихся выражений, сочетаемости слов, их использования. Также необходимо учитывать особенности языка, на который осуществляется перевод, и его законы. Третий фактор, который необходимо учитывать, — это законы стихосложения, отличающие данный род литературы от прозы. Некоторые слова могут находиться в тексте только для того, чтобы заполнить требуемую в соответствии с ритмом пустоту, что заметил Л. В. Щерба в своем анализе стихотворения А. С. Пушкина «Воспоминание». В статье «Опыты лингвистического толкования стихотворений: «Воспоминание» Пушкина» напоминалось о необходимости различать важное, существенное и «упаковочный материал». Из-за этого в некоторых случаях толкование стихотворений не может быть однозначным: свобода толкования предоставляется читателю.

Не менее сложным является вопрос выбора размера перевода. Исходный размер применять можно, но нет гарантий, что он будет звучать на другом языке так же, как на исходном. Это отмечал М. Л. Гаспаров во вступительной статье к своей книге «Экспериментальные переводы» [4; 9-10]. Он сравнивал подстрочный перевод элегий Сент-Бева, которые приводил в своей рецензии А. С. Пушкин, и их возможный перевод в исходном размере alexandрийского стиха. Подстрочный перевод казался ярким и оригинальным, тогда как alexandрийский стих, «застегнутый на все шесть стоп», звучал традиционно и безлико [4; 9]. Переводить дословно, создавая так называемый «подстрочник», — чаще всего недостаточно, для создания полноценного перевода необходима доработка и переработка подстрочника. Так, Аркадий Штейнберг переводил «Потерянный рай» Дж. Мильтона, опираясь на подстрочник А. З. Зиновьева и не работая с оригинальным текстом, что не повлияло на его перевод, ставший одним из лучших [1; 143].

Одним из вариантов перевода стихотворения является верлибр — «свободный стих», «свободный» от размера, метра, равенства строк, рифмы. Некоторые авторы, например М. Л. Гаспаров, считают его лучшим способом перевода стихов. Не все переводчики согласны с этой позицией, так как такие стихи теряют красоту рифмы и метра.

Данная работа посвящена вопросу перевода на русский язык произведения турецкого поэта Сезаи Караоча «Молитва дождю» («Yağmur Duası»).

Приведем данный текст в турецком (оригинальном) и русском (переводном подстрочном) вариантах:

Sezai Karakoç

Yağmur Duası

Ben geldim geleli açmadı gökler.
Ya ben bulutları anlamıyorum,
Ya bulutlar benden bir şey bekler.
Hayat bir ölümdür, aşk bir uçurum.
Ben geldim geleli açmadı gökler.

Bir yağmur bilirim bir de kaldırım
Biri damla damla alnıma düşer
Diğerinde durup göğe bakarım
Ne şehir ne deniz kokan gemiler
Bir yağmur bilirim bir de kaldırım

Nedense aldanmış bir gece annem
Bir kadın gömleği giydirmiş bana
İşte vuramadı gökler bana gem
Dinmedi içimde kopan fırtına
Nedense aldanmış ilk gece annem

Biri çıkmış gibi boş bir mezardan
Ortalıkta ölüm sessizliği var
Bana ne geldiyse geldi yukardan
Bana ne yaptıysa yaptı bulutlar
Biri çıkmış gibi boş bir mezardan

İyi ki bilmiyor kalabalıklar
Yağmura bakmayı cam arkasından
İnsandan insane şükür ki fark var
Birine cennetse birine zindan
İyi ki bilmiyor kalabalıklar.

Yağmur duasına çıksaydık dostlar
Bulutlar yarılr gökler açardı
Şimdi ne ihtimal ne imkan var
Göğe hükmetmekten kolay ne vardı
Yağmur duasına çıksaydık dostlar

Ben geldim geleli açmadı gökler
Ya ben bulutları anlamıyorum
Ya bulutlar benden bir şey bekler
Hayat bir ölümdür, aşk bir uçurum.
Ben geldim geleli açmadı gökler. [7]

Сезаи Каракоч

Молитва дождю

С тех пор, как я пришел, небеса закрыты.
Или я не понимаю облака,
Или облака от меня чего-то ждут.
Жизнь — смерть, любовь — бездна.
С тех пор, как я пришел, небеса закрыты.

Лишь дождю верю, лишь асфальту:
Один каплями падает на мой лоб,
На другом я стою и смотрю в небо.
Ни городу, ни пахнущим морем кораблям
Лишь дождю верю, лишь асфальту.

Почему-то ошиблась в первую ночь моя мать,
Одела на меня волшебную рубашку.
Поэтому не могут обуздать меня небеса,
Не прекращается внутри меня буря.
Почему-то ошиблась в первую ночь моя мать.

Один [он] выходит, будто пустая могила.
Вокруг мертвое безмолвие.
Что ко мне не приходит, приходит свыше,
Что бы я ни делал, получают облака.
Он выходит, будто пустая могила.

Хорошо, что толпа не знает,
Как смотреть на дождь сквозь стекло.
Люди, слава богу, разные бывают:
Одному — рай, другому — темница.
Хорошо, что толпа не знает.

Лучше бы мы помолились дождю, друзья.
Облака расколются, погода прояснится.
Где есть необходимость, есть и возможность.
Повелевать небом, что может быть легче?
Лучше бы мы помолились дождю, друзья.

С тех пор, как я пришел, небеса закрыты.
Или я не понимаю облака,
Или облака от меня чего-то ждут.
Жизнь — смерть, любовь — бездна.
С тех пор, как я пришел, небеса закрыты.

Что дает такой «подстрочник»? Во-первых, он позволяет частично решить «проблему языка», то есть продолжить работу уже на одном языке, а не на двух параллельно. Также он представляет собой «сырьё», то есть материал для обработки и оттачивания выражений смыслов и образов, использованных автором.

В результате «переложения» поэтического текста был получен следующий результат (см. Приложение).

Текст разделен на семь куплетов по пять строк в каждом, причем первый и последний куплет повторяются, как и первый и последний стих в каждом куплете. «Повтор оказывается тем уникальным свойством, которое обеспечивает и цельность, и связность текста» [5; 6]. Это относится к песенной традиции турецкой поэзии, изначально поэзии ашыков — странствующих поэтов, исполнявших свои произведения под музыкальное сопровождение. Основной темой их творчества были человеческие чувства и переживания: любовь, счастье, тоска и т. д.

Основной темой стихотворения Сезаи Каракоча является поиск смысла жизни, самоанализ лирического героя и его переживаний, из-за чего крайне необходимо осторожно выбирать выражения и словосочетания для «переложения».

Анализируя подстрочник и литературный перевод (т. е. «переложение»), предлагаемый автором статьи, отметим некоторые особенности. В первом куплете выражение «aşmadı gökler» («небеса закрыты») в турецком языке означает «молчат небеса», это устоявшееся выражение. Глагол «быть», отсутствовавший в «подстрочнике», есть в оригинальном тексте в форме окончания «-dür» (в турецком языке глагол «быть» может иметь форму окончания слова, к которому он относится).

Во втором куплете в основном был изменен порядок слов, отличающийся в турецком и русском языках. Третий куплет нуждается в пояснении использованных словосочетаний. «Первая ночь» — ночь, в которую родился лирический герой. «Одела на меня волшебную рубашку» — в Турции материнская любовь считается самым сильным талисманом, именно матери в турецких сказках оберегают главных героев. Данная традиция связана с культом матери, особенно сильным в восточных странах.

Четвертый куплет — центральный во всем произведении и самый сложный для понимания и пояснения.

Он выходит — будто пустая могила,
Вокруг безмолвие мертво.
Что бы ни было, посылают небеса,
Что бы я ни делал, получают облака.
Он выходит — будто пустая могила.

Первый и второй стихи — образ судьбы лирического героя, с которой он вечно ведет борьбу. Выражение «будто пустая могила» передает атмосферу чувств и переживаний героя.

В пятом куплете при сравнении подстрочника и «переложения» стоит отметить стих «Для кого-то — рай, для другого — тьма». В подстрочном переводе противопоставляются небеса и темница, но такое противопоставление не до конца понятно. Пара «рай — ад» в данном контексте не совсем уместна, поэтому выбран вариант «рай — темница», как нечто среднее.

Шестой куплет в подстрочном переводе начинается с обращения к друзьям, которого нет в «переложении». В турецком обществе обращение «друзья» — самое популярное, оно может быть использовано и в личной беседе друзей, и в официальной речи политика. Из-за такой популярности смысловая нагрузка на нем уменьшается, позволяя исключить это обращение в «переложении».

В результате данного «переложения» исходный текст был значительно изменен, чем подтверждается невозможность простого перевода лирического произведения, без

значительных преобразований. Так как понять дословный перевод очень сложно, не будучи знакомым с турецкой культурой и особенностями турецкого языка, необходимо было преобразовать метафоры и скорректировать обороты речи, добавив пояснения. В получившемся результате можно видеть нечто среднее между простым переводом и литературным «переложением», поскольку для создания профессионального «переложения» (как, к примеру, «На севере диком стоит одиноко...» М. Ю. Лермонтова [см. 5; 97-109]) необходимо менять литературное содержание, адаптировать его для русскоязычного читателя, таким образом несколько изменяя содержание, заложенное Сезаи Каракочем. На что автор данной статьи пока не осмеливается.

Приложение. Авторский вариант «переложения» исследуемого текста

Сезаи Каракоч Молитва дождю

С тех пор, как я пришел, молчат небеса.
Или я не понимаю облака,
Или они чего-то ждут от меня.
Жизнь есть смерть, любовь есть бездна.
С тех пор, как я пришел, молчат небеса.
Я верю лишь асфальту и дождю.
Один падает на мой лоб каплями,
На другом я стою и на небо смотрю.
Ни город, ни морем корабли пахнущие —
Я верю лишь асфальту и дождю.
Ошиблась в первую ночь моя мать,
На меня волшебную рубашку одела.
Поэтому небесам меня не обуздать,
Буре внутри нет предела.
Ошиблась в первую ночь моя мать.
Он выходит — будто пустая могила,
Вокруг безмолвие мертво.
Что бы ни было, посылают небеса,
Что бы я ни делал, получают облака.
Он выходит — будто пустая могила.
Хорошо, что толпа не знает,
Каково смотреть на дождь из окна.
Слава богу, люби разные бывают:
Что для кого-то рай, для другого — тьма.
Хорошо, что толпа не знает.
Лучше бы дождю мы помолились.
Облака бы разошлись, погода прояснилась.
Где есть желание, возможность можно найти.
Повелевать небесами, что легче может быть?
Лучше бы дождю мы помолились.
С тех пор, как я пришел, молчат небеса.
Или я не понимаю облака,
Или они чего-то ждут от меня.
Жизнь есть смерть, любовь есть бездна.
С тех пор, как я пришел, молчат небеса.

Список литературы:

1. Альманах переводчика / сост. Н. М. Демурова, Л. И. Володарская, отв. ред. М. Л. Гаспаров. — М. : РГГУ, 2001. — 325 с.
2. Боролина И. В. Турецкая ашыкская поэзия: учебное пособие / И. В. Боролина, Е. А. Оганова. — М. : Академия гуманитарных исследований : Гуманитарий, 2010. — 302 с.
3. Гаспаров М. Л. Статьи о лингвистике стиха / М. Л. Гаспаров, Т. В. Скулачева. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 288 с.
4. Гаспаров М. Л. Экспериментальные переводы / М. Л. Гаспаров. — СПб. : Гиперион, 2003. — 352 с.
5. Метлякова Е. В. Лексический повтор как семантико-стилистическая категория организации лирического текста : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. В. Метлякова. — Ижевск : [б. и.], 2011. — 20 с.
6. Щерба Л. В. Опыты лингвистического толкования стихотворений. II. «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом // Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку / Л. В. Щерба. — М. : Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1957. — С. 97-109.
7. Karakoç, S. Yağmur Duası [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.antoloji.com/yagmur-duasi-31-siiri/>